BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL' ATENEO - ROMA
ANNO XVIII - NUMERO 1 - GENNAIO 1957

Sommario

SHAKESPEARE DAL TEATRO AL CINEMA

Direttore responsabile: MICHELE LACALAMITA - *Comitato di redazione*: GIULIO CESARE CASTELLO, G.B. CAVALLARO, FERNALDO DI GIAMMATTEO, ERNESTO G. LAURA, MARIO MOTTA - *Segretario di redazione*: ERNESTO G. LAURA - *Direzione e redazione*: Roma, Via Cola di Rienzo, 243 - Telefono 389.317 - *Amministrazione*: Edizioni dell'Ateneo, Roma, Via Caio Mario, 13 - Telefono 353.138 - c/c postale n. 1/18989 - Abbonamento annuo: Italia: Lire 3.600 - Estero: L. 5.800. Un numero: L. 350 - Un numero arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO XVIII - NUMERO 1 - GENNAIO 1957

La tradizione interpretativa del RICCARDO III

di GIULIO CESARE CASTELLO

Che il *Riccardo III* (1593-94?) abbia sempre goduto particolare favore presso gli interpreti shakespeariani più qualificati è facilmente comprensibile. Con tutti i suoi difetti « giovanili », con tutto il suo gusto elisabettiano-senechiano del « nero », il *Riccardo III* offre una figura di protagonista fra le più allettanti per per un attore e fra le più dotate, nella sua deforme perversità, di potere suggestivo nei confronti del pubblico. Nella tradizione interpretativa anglosassone la figura e la *history* di Richard Crookback costituiscono quindi un punto di riferimento costante. Ed alle origini di tale tradizione si incontra, ovviamente, lo stesso Richard Burbage (c. 1567-1619), che è considerato il primo grande attore nella storia della scena inglese e che fu l'interprete originario, il creatore di alcuni fra i più alti personaggi di Shakespeare, da Amleto a Lear, da Otello a Riccardo III, appunto. Secondo quanto riferisce il Praz (in *Nota* al *Riccardo III*, in *Teatro* di Shakespeare, vol. I, Sansoni, Firenze, 1943), « l'attore Burbage infuse vita robusta, anzi addirittura truculenta nel personaggio del protagonista, una parte che richiede più energia che sottigliezza. A lui si deve l'enorme voga del verso « Un cavallo! un cavallo! il mio regno per un cavallo! (A horse! a horse; my kingdom for a horse) ». Corbet, nel suo *Iter Boreale* (1618-21), racconta di un albergatore che fece da cicerone sul campo di battaglia di Bosworth, « dove scambiò un attore per un Re. Poichè quando avrebbe dovuto dire, Riccardo moriva, e invocava — Un cavallo ! un cavallo! — egli esclamò Burbadge ».

Pare che l'*history* abbia subito goduto grande popolarità, e tuttavia la prima testimonianza precisa si riferisce ad una rappresentazione del 16 novembre 1633 (avenuta a Corte, dopo la nascita del futuro Giacomo II). Non pare che il *Riccardo III* sia stato ripreso

dopo la Restaurazione. Non vi è infatti notizia che Thomas Betterton (1635?-1710), il maggior attore dell'epoca, sia apparso in scena come Riccardo, né che Samuel Pepys, il quale nel suo diario ha lasciato copiose notizie sul teatro della Restaurazione, abbia mai avuto occasione di assistere ad una rappresentazione della tragedia.

A questo punto la vicenda del *Riccardo III* subisce una svolta importante, legata alla figura di Colley Cibber (1671-1757), attore, impresario e drammaturgo, il quale incontrò il successo che gli era stato negato, come autore, per quasi tutte le sue tragedie, con una riduzione del *Riccardo III* (1700), la quale doveva rimanere il testo ufficiale per la recitazione, in Europa e poi in America, per tutto il secolo decimottavo e per buona parte del decimonono. Nota Edward Dowden nella sua introduzione alla tragedia, in *The Histories and Poems of Shakespeare,* Oxford University Press, Londra, rist. 1936): « Nel 1700 essa (*tragedia*) fu rifusa ed in gran parte riscritta da Colley Cibber, ma dapprima uno scrupoloso Master of the Revels (*sovrintendente agli spettacoli, alle dipendenze del Lord Ciambellano*) non volle permettere la rappresentazione del primo atto, nel quale Re Enrico VI viene ucciso. Non molti lettori di oggi si rendono conto della grande trasformazione del testo compiuta da Cibber. Egli introdusse diversi passi attinti da sette altre tragedie storiche; conservò meno di un quarto dell'originale; aggiunse oltre mille versi suoi. Clarence ed il suo sogno scompaiono completamente. « L'intrinseca volgarità della tragedia rimanipolata », scrive Mr. A.H. Paget, « è dimostrata da un passo interpolato in cui Riccardo si applica deliberatamente ad uccidere la propria moglie mediante la trascuratezza e la crudeltà. Egualmente banale e sadica è la scena in cui siamo condotti fino alla soglia stessa della camera dove i bambini vengono soffocati, e là vediamo Riccardo che si aggira come uno sciacallo e moraleggia sulla propria malvagità ». Pure, non si può negare che il testo di Cibber fosse efficace dal punto di vista teatrale; tenne la scena, al posto della tragedia shakespeariana, per più di un secolo. Alcuni dei passi più eloquenti e di successo in sede teatrale — come il verso « Via la sua testa! Basta con Buckingham! » — sono di invenzione di Cibber ». A proposito del lavoro di riduzione compiuto dal Cibber il Praz (op. cit.) osserva come egli abbia caricato, « se è possibile, certe tinte, aumentando insomma la teatralità », e Piero Rebora, nel suo *Shakespeare* (Mondadori, Milano, 1947), commenta: « La grande

popolarità moderna di *Richard III* derivò in parte dal fatto che nel Settecento l'attore e commediografo Colley Cibber ne fece un rifacimento, che per più d'un secolo e mezzo tenne i cartelloni e fece testo per le interpretazioni di David Garrick e di Edmund Kean. Solo in tempi recenti gli attori (già preceduti dai tentativi di Macready e di Irving) si riferirono ai testi genuini, tuttavia quasi sempre più o meno tagliati. In realtà *Richard III* è dramma lunghissimo (3600 versi, superato solo da *Hamlet*), e il Cibber lo tagliò e lo ricucì col finale di *Henri VI*, a modo suo. Il risultato degli adattamenti per il teatro del *Richard III* fu di esagerare l'atteggiamento tragico e la deformità del protagonista, che divenne melodrammatico, perdendo i complessi valori psicologici che pur lo rendono così vivo ».

Le difese del vituperato Cibber furono assunte, poco tempo dopo che nella consuetudine della scena britannica era stata ripristinata la versione originale della tragedia, da quel geniale « bastian contrario » che fu G. B. Shaw. Nel riferire sullo spettacolo di Henry Irving, in una cronaca teatrale intitolata *Richard Himself Again* e datata 26 dicembre 1896 (cfr. G. B. Shaw, *Plays and Players*, Oxford University Press, Londra, 1952), Shaw sosteneva come, fra le tipiche e fortunate aggiunte di Cibber, tanto deplorate dai puristi, e certi analoghi passi autentici dello Shakespeare di *Riccardo III*, non vi fosse alcuna sostanziale differenza qualitativa, e soggiungeva: « Se voi fate obiezione contro il genere, l'obiezione è più forte contro Shakespeare, che diede a Cibber l'esempio, e fu per questo proclamato immortale, che contro un disgraziato attore, il quale non si sarebbe mai sognato da solo di inventare l'arte della filastrocca retorica. La semplice ragione per cui il pubblico per tante generazioni non riuscì a vedere alcuna differenza di merito fra i famosi passi di Cibber e « Un Cavallo! Un cavallo! Il mio regno per un cavallo! » fu che non c'era alcuna differenza da vedere. In fatto di ampollosità, Jack era bravo come il suo maestro. L'autentica obiezione alla versione Cibber è stata che si tratta di quello che noi chiamiamo uno « spettacolo per un uomo solo ». Shakespeare, non avendo posto, in una tragedia così piena d'azione, per più di una vera parte, la circondò di figure i cui titoli storici e i cui splendidi costumi, sostenuti da una battuta o due al momento giusto, si impongono alla nostra immaginazione sufficientemente per farci vedere l'intera Corte di Edoardo IV... Ma Cibber non poteva

sopportare che alcuno in scena avesse un'aria importante all'infuori di lui; se i componenti minori della sua compagnia non erano in grado di recitare bene come lui, a lui pareva che non fosse suo compito di nascondere, in quanto presentatore dell'opera, le loro deficienze, ma che i principi primi della giustizia e dell'onestà richiedessero prima di tutto che la sua superiorità venisse resa evidente per il pubblico. (E sulla scena odierna di primi attori che non considererebbero la situazione esattamente allo stesso modo ve n'è meno di mezza dozzina). Di conseguenza egli trattò *Riccardo III* in modo tale da rendere ogni altro attore in esso ovviamente ridicolo ed insignificante, eccezion fatta per Enrico VI, cui, nel primo atto, fu concesso di accattivarsi la pietà del pubblico affinchè l'effetto potesse essere più forte quando Riccardo lo avrebbe trafitto ».

Nel corso del secolo diciottesimo, non lasciarono particolare impronta di sè sul personaggio attori di larga autorevolezza come James Quin (1693-1766), considerato un declamatore, piuttosto che un attore, ed un tardo seguace della scuola bettertoniana, e come Charles Macklin (c. 1700-1797), il quale, nel suo *The Art and Duty of an Actor* (cfr. l'antologia *Actors on Acting*, Crown Publishers, New York, 1954, II ed.), polemizzando con gli interpreti i quali usavano sovrapporre la propria personalità alla fisionomia del personaggio, quale fu tracciata dal poeta, osservata: « Ho visto Re Lear, Amleto, e Riccardo III, recitati senza uno sguardo, tono, o gesto, o modi di Shakespeare ».

Al centro della storia settecentesca della scena inglese sta la figura di David Garrik (1717-1779), del quale il Burke disse che « innalzò il carattere della sua professione al rango di un'arte liberale ». Fra le molte rivoluzionarie innovazioni da lui apportate, nello stile come nella prassi scenica, ha figurato anche quella di aver liberato i testi shakespeariani dalle spurie incrostazioni secentesche. In pratica, il Garrick seguì in questo la consuetudine dei tempi. Per quanto riguarda il *Riccardo III*, Garrick lo rappresentò nella versione di Cibber, cui egli stesso aggiunse interpolazioni proprie. Fu appunto il *Riccardo III* a segnare l'inizio della sua grande fortuna (e naturalmente il testo rimase un suo « cavallo di battaglia »). Dopo essersi positivamente maturato in un periodo di tirocinio, Garrick sperò di potersi presentare sulle scene autorevoli del Drury Lane o del Covent Garden, ma ne fu respinto, ed allora fece ritorno al Goodman's Fields, teatro riservato a concerti e diverti-

menti vari, dove egli aveva già fatto poco rilevanti apparizioni, e là si presentò come Riccardo III il 19 ottobre 1741, ma la sua esibizione fu inserita fra due parti di un concerto. Garrick si era presentato come « Un gentiluomo (che non è mai apparso su alcun palcoscenico) » (le sue esibizioni precedenti erano in realtà avvenute sotto pseudonimo). Il successo fu imprevedutamente strepitoso e fece affollare la sala, tanto che i gestori dei teatri che avevano rifiutato l'esordiente ebbero materia di pentimento. Il primo biografo di Garrick, Davies, dice che egli conquistò il pubblico di sorpresa e che « il suo stile naturale e familiare, eppur potente, nella parola come nell'azione » e « la armonizzata espressione dei tratti fisionomici, secondo la genuina funzione della natura », contrapponendosi implicitamente alla artificiosità declamatoria di Quin, allora in auge, assunsero carattere di rivelazione, quantunque Garrick non disponesse di un fisico e di una voce tali da predestinarlo alla tragedia. Lo stesso Quin osservò: « Se questo giovanotto ha ragione, allora abbiamo avuto torto tutti ». Il giorno seguente il trionfo Garrick scriveva al fratello Peter: « La mia mente è sempre stata inclinata verso il palcoscenico. Tutta la mia infermità e depressione di spirito era dovuta al bisogno di decidermi a confessarvi i miei pensieri una volta qui... Ieri sera ho recitato il *Riccardo III* con sorpresa generale, e riuscirò a fare quasi 300 sterline l'anno così, e poichè è proprio quello cui aspiravo, sono deciso a proseguire per questa strada... » Un contemporaneo ebbe a scrivere a Garrick: « La cosa che mi colpisce sopra tutte è la varietà della vostra recitazione, e il fatto che voi siate un uomo così totalmente diverso in Lear da quello che siete in Riccardo.... » Pure, Edwin Booth, il maggiore attore statunitense dell'800, rilevò come i tratti di Garrick denotassero in lui un interprete più naturalmente dotato per la commedia che per la tragedia: « Tutti i suoi ritratti più noti lo dipingono come l'incomparabile attor comico; perfino nel *Riccardo* di Hogarth l'espressione di orrore sembra debole... ».

Sempre sulla versione Cibber della tragedia si basarono John Philip Kemble (1757-1823) — il Kemble fu caratterizzato da una declamazione sostenuta e mai confidenziale, appoggiata ad una staticità e statuarietà di gesti; riferisce Arthur Colby Sprague, nel suo *Shakespearian Players and Performances* (Black, Londra, 1954), che « per un cieco che sedeva accanto a Charles Lamb nella platea del Drury Lane mentre Kemble stava recitando Riccardo, era come se

l'attore " avesse letto qualcosa da un libro " » —, e George Frederick Cooke (1756-1812), la cui fortuna datò, appunto, dalla interpretazione del *Riccardo III*, avvenuta al Covent Garden il 31 ottobre 1800, (o 1801, secondo altra fonte), accolta con tale favore da indurre, pare, Kemble a decidere di non riprendere più la parte, per timore di sgradevoli confronti. Quest'ultima affermazione dell'anonimo estensore della voce « Cooke » nell'*Oxford Companion to the Theatre* (Oxford University Press, Londra, 1951) è in contrasto con la data (1811), menzionata dal Praz (op. cit.) a proposito della rappresentazione al Covent Garden della tragedia, ad opera di John Philip Kemble e di suo fratello Charles (1775-1854), nelle parti, rispettivamente, di Riccardo e di Richmond, in una versione basata sempre sul testo di Cibber, da essi rimaneggiato. In ogni caso, il temuto confronto venne fatto da Walter Scott, con conclusioni favorevoli a Cooke. Quest'ultimo, uomo intemperante e dissipato, il quale pare recitasse meglio se ubriaco, fu attore dotato, più che di genuino spirito tragico, di uno spiccato e potente talento per parti, sia pur gigantesche, di *villain* (il Booth lo accomuna in tal senso a Macklin, e ricorda certe sue occhiate sbieche, esprimenti adulazione, e la « sardonica allegria di Shylock, Riccardo o Jago »). Cooke fu il primo, tra gli attori britannici celeberrini, a presentarsi al pubblico americano, il che avvenne nel novembre (12 o 21, a seconda delle fonti) 1810, al New York Park's Theatre, proprio con il *Riccardo III*, che rimase poi per decennii il testo prediletto dagli attori europei per le loro *tournées* oltre oceano. Un pubblico mai visto affollava quella sera il Park e decretò il trionfo dell'attore inglese. In realtà, la compagnia del Park aveva bisogno di qualcuno che ne galvanizzasse le sorti, assente, in *tournée* in Inghilterra Thomas Abthorpe Cooper (fu appunto lui ad invitare Cooke), in pessime condizioni di salute James Fennell (1766-1816), il quale si congedò per l'appunto dal suo pubblico il 5 dello stesso novembre, col *Riccardo III* (il Fennell fu un eccellente attore di origine inglese, della generazione precedente quella dei primi grandi interpreti americani autctoni). La notizia dell'arrivo di Cooke aveva provocato nel pubblico eccezionale interesse non disgiunto da una certa incredulità. All'avvenimento venne fatta enorme pubblicità (qualcuno ritiene si sia trattato del primo caso, o quasi, in America, di *battage* preventivo). Per la sua stagione l'attore avrebbe ricevuto la cospicua cifra di 14.000 dollari, oltre al beneficio delle serate in suo

onore. La società alla moda si mise a rumore e prenotò il teatro in anticipo, così che la sera della prima la confusione fu grande e di essa approfittarono dei portoghesi per introdursi in sala senza biglietto, mentre altra gente fu rimandata indietro. Riferisce Glenn Hughes nella sua *History of the American Theatre* 1700-1950 (French, New York, 1951): « Cooke se la cavò molto bene in questa occasione, sebbene si fosse detto che era estremamente nervoso. Attore veterano, egli era nondimeno soggetto a panico di fronte ad un nuovo pubblico in un nuovo mondo. Alcuni critici rimasero delusi di lui, ma la maggioranza convenne sulla sua originalità, la sua potenza, la sua vivezza. Uno definì il suo stile di recitazione « il prodotto del genio ». La sua debolezza non consisteva tanto nell'età quanto nel bere. Si potrebbe anche dire che il bere l'aveva fatto invecchiare. Sebbene avesse solo cinquantacinque anni, egli diede l'impressione di essere malandato, eccetto quelle volte in cui il suo fuoco drammatico lo esaltava fino ad un piano di vigore ». Già alla terza replica Cooke si presentò in scena in uno stato di ubriachezza tale che la sua recitazione fu praticamente incomprensibile e, sia pure su un piano più che altro pantomimico, potè arrivare a conclusione solo grazie alla somministrazione di qualche stimolante. L'apparizione di Cooke sulle scene americane costituì comunque un avvenimento importante, che un altro storico, Richard Moody (in *America Takes the Stage,* Indiana University Press, Bloomington, 1955), commenta con queste parole: « Cooke fu reputato avere un aspetto pittoresco, ed anche se la sua voce era di registro alto ed acuto, la sua recitazione shakespeariana era violenta e tonante ».

L'interpretazione del personaggio di *Riccardo III* contribuì in misura determinante alla fortuna del grande Edmund Kean — genio e sregolatezza — (1787-1833), che, dopo il suo folgorante « lancio » come Shylock al Drury Lane nel 1814, venne immediatamente riconfermato dall'impresario, seriamente danneggiato dalla concorrenza del Covent Garden, appunto perchè interpretasse Riccardo III (nel testo di Cibber). Il successo fu più che mai strepitoso. Byron appuntò nel suo diario: « Appena ritornato dal vedere Kean in *Riccardo*. Per Giove, è un'anima! Vita, natura, verità, senza esagerazione o diminuzione ». Esiguo di fisico ed aspro, spesso, di voce, Kean, privo dell'ampiezza di corde e dell'armonia di Garrick, fu particolarmente dotato per interpretare personaggi biechi e demoniaci (al contrario del suo apollineo rivale Kemble, esponente della

virtù). Tra questi spiccarono Jago e, appunto Riccardo III, cui Kean conferiva una tempestosa grandezza (Coleridge disse di lui: « Vedere Kean era leggere Shakespeare alla luce dei lampi »). Un grande critico come William Hazlitt descrisse, come particolarmente impressionante, la morte che Kean riservava al personaggio (lo stesso Hazlitt fece riserve sull'eccesso di guizzanti occhiate da parte dell'attore). G. B. Shaw, in occasione dello spettacolo di Irving cui ci siamo riferiti, ritenne che certi particolari relativi alla battaglia ed alla morte del protagonista (Richmond che trapassa per tre volte il corpo di Riccardo con la spada) fossero ispirati alla descrizione della morte di Riccardo-Kean, fatta da Hazlitt, e rilevò come tale tentativo di conseguire risultati altrettanto imponenti quanto quelli della descrizione fosse disperato: « Se Kean dovesse tornare in vita ed eseguire il combattimento per noi, con ogni probabilità noi lo troveremmo assurdo quanto la sua abitudine di sdraiarsi su un divano quando era troppo stanco o troppo ubriaco per reggersi in piedi durante le scene finali ». Ad onta dei limiti vocali naturali che abbiamo ricordato, in *Riccardo III,* come altrove, Kean riusciva ad ottenere dallo strumento effetti singolari. Nota William Gardiner (in *The Music of Nature,* Londra, 1832, cit. dallo Sprague) come la sua gamma di toni andasse da Fa minore a Fa maggiore: « Egli ha tre distinte serie di suoni; come se, a seconda dei casi, suonasse il flauto, o il clarinetto, o il fagotto, che egli adopera come la passione detta. Nella scena con Lady Anna le sue note sono del genere più commovente e persuasivo, spesso scaturenti dall'armonia della sua voce naturale, che egli rivela con squisita delicatezza... Ma la stessa voce, quando emessa con impeto più rude, dava l'urlo e l'articolazione di un selvaggio ». Un altro scrittore citato dallo Sprague, Richard H. Dana, conferma come un particolare risalto, nella recitazione di Kean, avessero i suoni inarticolati, « lo strangolato sforzo della collera, e il soffocamento del dolore — la risata tronca dell'estrema sofferenza, quando la mente è pronta ad abbandonarsi ad una insana gioia ». Un altro grande attore, il Macready, nel suo *Diario,* annota la forte impressione fattagli dall'« energia » spiegata da Kean come Riccardo III; secondo lui, però, nei suoi soliloqui ci sarebbe « mancanza di astrazione » (25 giugno 1832). Carattere di stroncatura hanno invece le osservazioni del critico della *Philadelphia National Gazette* (6, 7, 8 febbraio 1821), il quale firmava sotto il pseudonimo di « Betterton ». Nelle sue pagine, per quanto

riguarda più specificamente il *Riccardo III*, si legge: « ... in Riccardo ed Otello voi trovate di continuo una profonda mancanza di adattamento fisico e di maniere nobili... Hazlitt nota una volta a proposito del Riccardo di Mr. Kean che « ogni frase era un'alternativa di pause profonde e di pronunzia rapida », e opportunamente aggiunge che « la più banale, lenta monotonia non è meccanica o offensiva in maggior grado ». La lunghezza delle sue pause, con lo studiato giuoco del volto come sostituto della lingua, mentre esse sono tenute, ha qualcosa dell'aria, e più dell'effetto, della memorabile disputa, in Rabelais, fra Panurgo e il filosofo inglese, « la quale fu svolta senza pronunciare una parola », così che una parte del pubblico supponeva una cosa e un'altra parte ne supponeva una diversa; ciascuno interpretava a suo piacimento ». Dopo aver stabilito un confronto con Quin, sfavorevole per Kean (al pari di un successivo confronto con Garrick), « Betterton » soggiungeva: « Il suo (*di Kean*) ascoltatore non riesce a percepire il ritmo e neppure il verso, poichè, per fretta o per asprezza di pronunzia, viene fatto una specie di amalgama di intere frasi; e lunghe pause sono arbitrariamente introdotte non soltanto fra mezzo alle parole, ma fra mezzo alle sillabe della stessa parola. Io non riesco a concepire una più assurda dizione di quei poeti drammatici, o una più barbara rovina dei loro versi, di quella che può essere imputata a Mr. Kean, come accusa generale ». Queste aspre critiche di « Betterton » si riferiscono al ciclo di rappresentazioni con cui Kean si presentò al pubblico americano, esordendo all'Anthony Street Theatre di New York il 29 novembre 1820, naturalmente col *Riccardo III*. Il parere dell'Alger, citato dal Moody, fu assai diverso: « ...nessuno sforzo di volontà, nessun trucco o arte di calcolo, ma la natura stessa scoperta e lasciata libera nella più profonda intensità della sua potenza, proprio sull'orlo, talvolta addirittura oltre l'orlo della follia... Non veniva dalla superficie del suo cervello, ma dagli autentici centri del suo sistema nervoso, e suggeriva qualcosa di portentoso, di preternaturale, di superno, che accecava e stordiva gli spettatori, atterriva l'immaginazione, e raggelava loro il sangue ». Anche Kean, come Cooke, si presentava in America con la compagnia del Park Theatre, temporaneamente costretta a recitare in altra sala. Il contratto gli garantiva cinquanta sterline per sera, oltre ad una percentuale che valeva a raddoppiare all'incirca la paga. Il pubblico affollò enormemente il teatro e decretò all'attore un successo trion-

fale. I critici in genere ne riconobbero l'estro, ma non mancarono di sollevare riserve. Certo, la tipica diseguaglianza di Kean, attore romantico, focoso e lunatico, con i suoi momenti di splendore e le sue cadute, destò qualche perplessità. L'andamento fortunato della *tournée* fu guastato dagli umori di Kean durante il secondo corso di recite a Boston, disertato dal pubblico.

Traccia delle sue recite di *Riccardo III* a New York lasciò, per motivi diversi, anche il figlio di Kean, Charles (1811-1868), il quale vi si presentò al Park Theatre nella stagione 1845-46, avendo a fianco la moglie (Ellen Tree), che si rese assai più popolare di lui. Riferisce l'Hughes (op. cit.): « L'avvenimento veramente saliente della loro stagione fu la messa in scena in gennaio (*1846*) del *Riccardo III* su basi fino allora sconosciute alla scena americana. Per questa raffinata presentazione Mr. Kean spese 10.000 dollari principalmente di propria tasca. I risultati pare abbiano giustificato la stravaganza, perchè lo spettacolo venne replicato quasi tre settimane, e sollevò illimitata ammirazione ». Anche il Mody (op. cit.) annota: « Per la prima volta in America scenari completamente nuovi erano stati preparati per uno spettacolo shakesperaiano. Era stata consuetudine quando veniva rappresentato Shakespeare di usare qualsiasi cosa si trovasse disponibile. I particolari romantici nelle scene di Kean non erano essenzialmente diversi da particolari simili nelle scene precedenti, ma erano resi con maggior elganza ». La stessa Kean pose nell'allestire *Re Giovanni*. [Un altro Kean inglese, ma del quale ben poco si sa, aveva recitato *Riccardo III* a New York (Van Dam's Playhouse), circa un secolo prima (1750 o 1751, a seconda delle testimonianze), con una compagnia che prendeva nome, oltre che da lui, da Walter Murray. Essi furono i primi attori che fecero consistentemente parlare di sè a New York].

Rivale e poi successore di Edmund Kean nella posizione di *leader* della scena britannica fu William Charles Macready (1793-1873), che si distinse anche per il suo sforzo di rinnovamento del teatro inglese(prove prolungate, cura per le scene ed i costumi, etc.). In tale sforzo rientra pure il tentativo che egli fece nel marzo 1821, al Convent Garden, per dare il bando alla versione Cibber del testo (già da lui interpretato nel 1819 con successo), presentandolo al pubblico in una versione più vicina all'originale. Ma nel suo *Diario* egli fu costretto ad ammettere che il tentativo aveva avuto successo solo parziale: « I nostri pubblici erano abituati ai grossolani motteggi

e ai discorsi *ad captandum* di Cibber, e avrebbero condannato l'omissione di banali battute ad effetto sul genere di: « Via la sua testa! Basta con Buckingham! » o di trombonate sul genere di: « Per cui, sogni ciarlieri, voi minacciate qui invano. Coscienza avanti! Riccardo è di nuovo lui! ». In omaggio al gusto dei tempi, tali passi, con altri consimili, vennero mantenuti ». Lo Sprague rileva come, pur avendo potuto occupare un posto di grande rilievo solo dopo la morte di Kean, Macready avesse già mostrato per lo meno una volta di non trovarsi ad una distanza enorme dal rivale, e questo fin dal 1819, cioè dalla interpretazione di Riccardo III. Diverso è il parere di Toby Cole e Helen Krich Chinoy, compilatori della citata antologia *Actors on Acting*, i quali affermano che il successo di Macready in Riccardo, come negli altri grandi ruoli tragici shakespeariani, fu limitato, che egli fece segnare alla tradizione una battuta d'arresto e che ridusse le alte passioni della tragedia a dimensioni da salotto. All'attivo di questo attore colto sta comunque anche il giudizio di Hazlitt, che lo reputò il miglior attore tragico da lui ascoltato, a parte Kean.

Tempestosa fu la rivalità di Macready con Edwin Forrest, uno dei *leaders* della scena americana nella prima metà dell'ottocento, attore per eminenza romantico, il cui stile, turbinoso ed ineguale, subì fortissima influenza da parte di Kean, accanto al quale, nel *Riccardo III*, egli interpretò la parte di Richmond. Ma la scena americana dell'ottocento fu sopra tutto dominata dai Booth, il capostipite della cui dinastia, Junius Brutus (1796-1852), inglese di nascita, si era presentato assai giovane (il 12 febbraio 1817) al Covent Garden di Londra come Riccardo III, entrando in rivalità col trionfante Kean. Una parte del pubblico gli si dimostrò favorevole, ma i sostenitori di Kean lo criticarono aspramente. Dopo una edizione di *Otello*, in cui i due attori recitarono insieme (Booth era Jago e soccombette nel confronto), una ripresa del *Riccardo III* da parte di Booth gli procurò i fischi dei « Keanites ». Col *Riccardo III* egli si presentò al pubblico americano il 13 (secondo altri, il 6) luglio 1821, a Richmond, Virginia. Fu un vero trionfo, ma successo egli ebbe pure nelle altre città, tra cui New York (Park Theatre). Anche Booth appartenne alla categoria degli attori irruenti e tempestosi, di pretta impronta romantica; vi era in lui qualcosa di grezzo, che pur dava adito a lampeggiamenti gagliardi. Vi fu chi vide in lui una sorta di tramite fra la vecchia scuola neoclassica e la nuova

scuola realistica. Nel suo Riccardo III Hazlitt individuò una patente imitazione di quello di Kean. Certo sì è che Booth si presentava in scena assai somigliante a Kean anche nel suo aspetto esteriore. L'accusa di imitazione gli venne mossa pure dai critici newyorkesi, quando egli si presentò al Park Theatre il 5 ottobre 1821, riscuotendo le approvazioni del pubblico. Il fatto che egli non sia riapparso al Park nel corso della stagione è interpretato dall'Hughes come un indice della non eccezionalità del successo da Booth riportato a New York.

Lo stesso Hughes (op. cit.) dà notizia di un curioso *Riccardo III* « negro »; « Sebbene Booth con ogni probabilità non ne fosse consapevole, la sua interpretazione del *Riccardo III* seguì a brevissima distanza una rappresentazione a New York della stessa tragedia, che fece parlar meno di sè, ma che fu probabilmente più pittoresca ». Durante l'estate del 1821 la comunità negra della città aveva aperto un locale di ritrovo, a somiglianza dei vari « gardens » dei bianchi, al quale aveva dato nome African Grove e dove venivano offerti trattenimenti, oltre a venir servite consumazioni. Fra tali trattenimenti vi fu una rappresentazione, negli « appartamenti superiori » del Grove, del *Riccardo III,* nella quale « un piccolo, svelto cameriere del City Hotel, dalla capigliatura lanuta, impersonava il regale Plantageneto », in « costumi fatti con gli scarti delle cortine di lana del salone da ballo ». Tutte le parti, a quanto risulta, erano sostenute da uomini, e il numero dei personaggi era considerevolmente ridotto ».

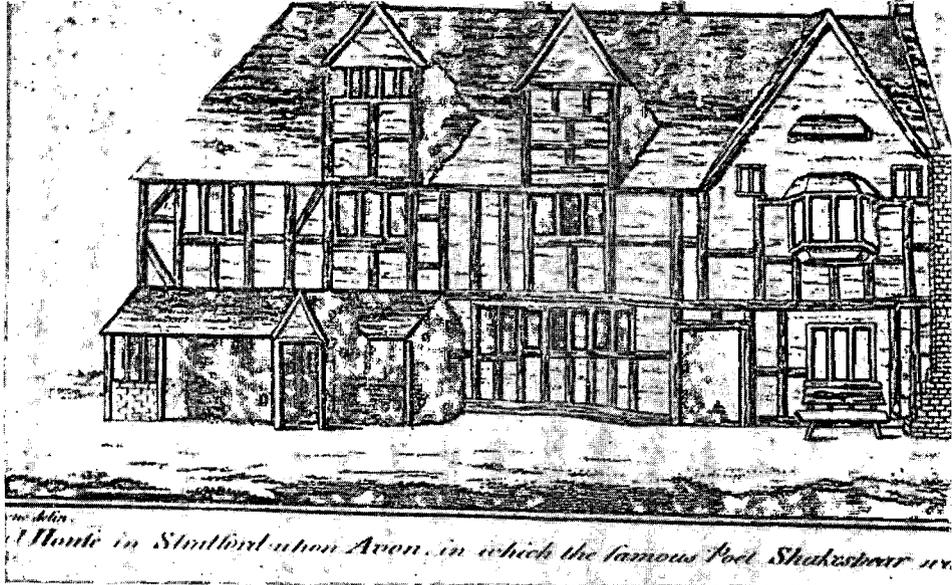
Nel *Riccardo III* — e precisamente nella parte di Tressel, che era stata inserita da Cibber — esordì, accanto al padre, il figlio maggiore di Booth, Junius Brutus jr. (1821-1883). Altrettanto accadde per il componente più illustre della famiglia, il secondo figlio, Edwin Thomas (1833-1893), primo fra gli attori americani a guadagnarsi fama ed onori anche in Europa. Tale esordio avvenne al Boston Musem il 10 settembre 1849. Nell'aprile 1851, al National Theatre di New York, Edwin sostituì con buon esito il padre, una sera, nella parte del protagonista. La versione più diffusa vuole che la sostituzione sia avvenuta in quanto Junis Brutus sr. era stato colpito da un attacco del male che lo minava. Ma altri sostiene che l'infermità fu dal padre simulata per mettere alla prova le qualità del figliuolo. Nel corso della sua carriera autonoma Edwin riprese il personaggio, e fra l'altro a Honululu, essendo rimasto senza donne

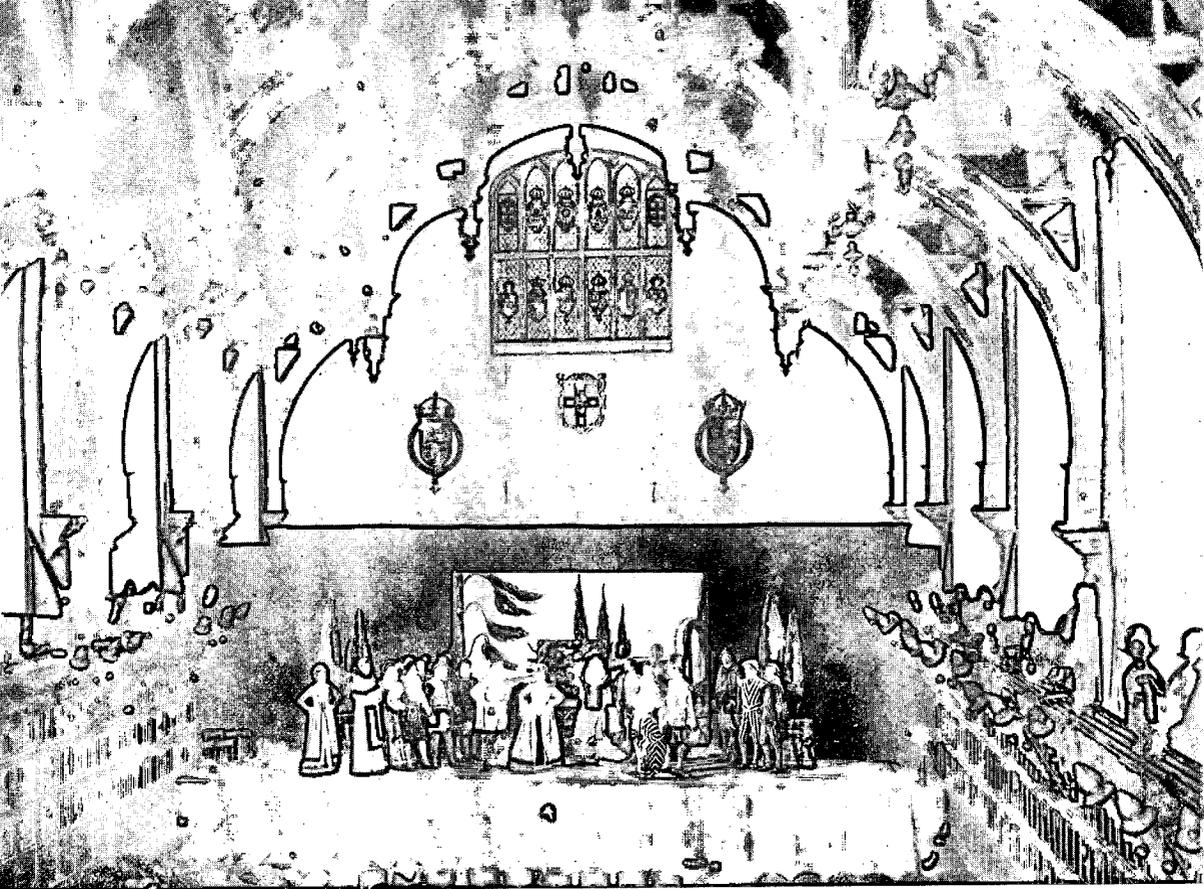
in compagna, si trovò costretto ad affidare la parte di Lady Anna ad un ex macchinista basso, strabico e con le gambe storte, suscitando l'ilarità dei suoi compagni in scena, ma riuscendo egualmente a far gradire lo spettacolo dal pubblico. Il suo vero esordio newyorkese avvenne al Burton's Theatre (già Metropolitan) il 4 maggio 1857, col *Riccardo III*. Riferisce l'Hughes (op. cit.): « I critici furono cortesi, sebbene non siano andati in estasi. Ritennero che egli mancasse dei « tocchi elettrici che arricchivano la resa degli attori che lo avevano preceduto », ma convennero che egli si innalzava a punti di « grande potenza ed elevatezza », e sottolinearono i suoi " bei doni personali " ». D'aspetto essi lo trovarono « stranamente somigliante ai grandi *leaders* della tragedia — Kemble, Garrick, etc », ed egli venne descritto come « sottile, ben fatto, nervoso e vivo ». Nel complesso, la stagione newyorkese, che comprendeva un'intera galleria di grandi personaggi, costituì un grosso successo. Secondo il Copeland, citato dallo Sprague, nel *Riccardo III* (come pure nella parte di Jago) Booth limitò le sue confidenze al pubblico ai monologhi ed agli « a parte ». Il particolare è indice della serietà con cui Edwin Booth affrontava le sue interpretazioni, al di fuori da certe tentazioni mattatorie. *Il Riccardo III* non fu comunque tra le sue incarnazioni che lasciarono più prestigioso ricordo. Attore unanimemente celebrato per la sua ineguagliata perfezione nella dizione del verso, E. Booth, erede della scuola di Kean e del proprio padre, fu di formazione romantica e di tendenza già in certa misura naturalistica. Di qui una tale qual contraddittorietà nella sua prassi, da qualcuno rilevata.

Anche il terzo dei fratelli Booth, l'affascinante e criminale John Wilkes (1839-1865), che aveva esordito al St. Charles Theatre di Baltimora nel 1856 come Richmond nel *Riccardo III* e tale parte aveva sostenuto ancora due anni dopo, all'Holliday Theatre della stessa città, in occasione di una beneficiata del fratello Edwin, affrontò l'interpretazione del personaggio di Riccardo, esordendo con tale tragedia in una stagione nella vecchia sala del Wallak's Theatre di New York nel marzo 1862, e destando viva impressione nella critica. Riferisce l'Hughes (op. cit.): « Come era inevitabile, il commento critico consisteva in buona misura in confronti fra questo Booth, suo fratello e suo padre. L'*Herald*, per esempio, trovò che « come Edwin nel volto, nelle fattezze, nella voce e nello stile assomiglia al vecchio Booth, così il *debutant* di iersera è quasi un

fac simile di Edwin, e nei primi tre atti della tragedia questi fratelli non potrebbero essere distinti l'uno dall'altro più di quanto lo possano essere i due Dromii. Ma nel quarto e quinto atto J. Wilkes Booth è più simile a suo padre che a suo fratello ». Egli fu preferito come Riccardo che come Amleto o Macbeth ». La rilevata affinità col padre era visibile, per esempio, nella scena della morte, che il più giovane Booth (temperamento anch'egli impetuoso) recitava puntando su determinati effetti realistici.

In Inghilterra l'attore che tenne viva la tradizione interpretativa di *Riccardo III* nella seconda metà dell'ottocento, prima di Irving, fu (Thomas) Barry Sullivan (1821-1891), il quale fu tanto affezionato al personaggio da congedarsi con esso dal pubblico, a Liverpool, nel 1887. Sullivan, irlandese, rude, con una corporatura massiccia ed un viso butterato dal vaiolo, non fu propriamente un grande attore, ma fu dotato di una gagliarda che lo rese apprezzato particolarmente dalle platee provinciali. Di lui scrisse G. B. Shaw (op. cit.): « Nessun attore avrebbe potuto riprodurre più completamente, esattamente, e vigorosamente l'effetto cui mirava Cibber di Barry Sullivan, il solo attore che mantenne sulla scena il *Riccardo* di Cibber durante l'attuale mezzo secolo. Ma si trattava di una esibizione personale, non di una tragedia. Barry Sullivan era pieno di forza, e molto abile: se la sua potenza fosse stata meno esclusivamente dell'ordine infernale, o se egli avesse consacrato se stesso al dramma invece di consacrare il dramma a se stesso come puro mezzo di affermazione personale, si sarebbe potuto dire di più di lui. Egli faceva in modo che il pubblico credesse in Riccardo; ma siccome non sapeva fare in modo che credesse negli altri, e probabilmente non lo voleva, essi distruggevano l'illusione con rapidità quasi eguale a quella con cui egli la creava. Questa è la ragione per cui il *Riccardo* di Cibber, sebbene sia così semplice che il personaggio rappresenta se stesso con evidenza eguale a quella con cui il « blank verse » si pronuncia, può esser reso sopportabile solo da un attore di eccezionale forza personale ».

Ma la figura dominante del secondo ottocento inglese fu senza dubbio Sir Henry Irving (John Henry Brodribb, 1838-1905), attore di enorme prestigio, anche se quasi mai accettato senza discussioni. Secondo quanto nota l'anonimo estensore della voce a lui dedicata nell'*Oxford Companion* (cit.), « per Irving la recitazione era movimento... L'alta figura, il bellissimo, intenso, ascetico volto tagliato

La casa di Stratford-upon - Avon (Warwickshire) dove nacque William Shakespeare (da un'antica stampa)

Una rappresentazione shakespeariana all'aperto. E' stata data qualche anno addietro al Regent's Park di Londra

Una scena della « Dodicesima notte » di Shakespeare nell'edizione diretta e interpretata nel 1951 da Donald Wolfit nella sala del Middle Temple. Nella stessa sala trecentocinquant'anni prima l'opera era stata messa in scena per la prima volta dalla compagnia di Shakespeare

Ralph Richardson (*Macbeth*) e Margaret Leighton (*Lady Macbeth*)
durante la scena del banchetto: lo spettro di Banco appare a Macbeth

La scena della riconciliazione di « Racconto d'inverno », nell'edizione diretta da Anthony Quayle al Shakespeare Memorial Theatre di Stratford (1948). Da sinistra: John Justin (*Florizel*), Claire Bloom (*Perdita*), Diana Wynyard (*Hermione*) e Anthony Quayle (*Leontes*).

« Julius Caesar » nella messa in scena di Anthony Quayle e Michael Langham al teatro shakespeariano di Stratford (1950). Interpreti (da sinistra): Andrew Cruikshank (*Cesare*), Barbara Jefford (*Calpurnia*), Anthony Quayle (*Marco Antonio*), John Gielgud (*Cassio*) e Harry Andrews (*Bruto*)

dalla natura per la tragedia... proiettavano un incantesimo sul pubblico ». Il suo Riccardo III, apparso per la prima volta nel gennaio 1877 al Lyceum Theatre di Londra, segnò il ritorno al testo shakespeariano originale. Dice Edward Dowden (op. cit.): « Dai giorni di Cooke e Kean il più grande dei Riccardi visti in scena fu indubbiamente Irving ... Egli era essenzialmente un artista romantico, e la fellonia di Riccardo, nella sua interpretazione, era illuminata da belle estasi di trista allegria, da sottile ironia, e dal godimento stesso del male. Con questo il contrasto di Riccardo nella sua tenda prima della battaglia di Bosworth, per un poco fiaccato, agitato, e solo, diventava doppiamente impressionante. Noi andavamo a teatro aspettando forse di vedere Irving piuttosto che Riccardo; ma vedevamo l'uno e l'altro, e per noi da quel momento essi erano inseparabilmente uno solo ». Gordon Crosse, nel suo *Shakespearian Playgoing, 1890-1952* (Mowbray, Londra, 1953) polemizza con quella parte della critica che accusava Irving di scarsa varietà, di sovrapporre la propria potente personalità ad ogni personaggio (a questo proposito vi fu chi lo accusò di recitare spesso mediocri melodrammi solo perchè gli consentivano particolari effetti di recitazione, e vi fu anche chi, come Gordon Craig, riteneva che egli fosse miglior attore in tale genere di teatro, proprio in quanto la sua creatività non entrava in contrasto con quella dell'autore. Certo, la sua voce nè molto potente nè melodiosa, la sua aspra pronuncia, la sua tipica andatura con frequenti fermate, il suo gusto del realismo applicato anche alla tragedia, oltre che la sovrapposizione della sua personalità a quella dell'autore, impedirono a Irving di ottenere pieno riconoscimento come interprete dei personaggi tragici della tradizione). Rileva il Crosse: « Ma questo non sottrae nulla alla sua grandezza come artista. Simili critici avrebbero potuto con profitto confrontare la sua leggerezza di tocco e la sua fantasiosa buffoneria come Benedick con l'empio *humour* del suo Riccardo. Nessun fellone può aver mai goduto così profondamente il divertimento della sua stessa fellonia. Ricordate come all'ingresso di Anna egli si ritirasse in un angolo della strada e ascoltasse con malefica soddisfazione il suo lamento sulla salma di Re Enrico. Io non ho mai visto nessuno che sapesse esprimere questo genere di *humour* come sapeva lui. Nella scena successiva, mentre gli altri stanno litigando ed altercando, egli sta di nuovo godendosi tranquillamente il divertimento, e poi si siede con calma per redigere il mandato che

metterà Clarence in potere degli Assassini. La scena in cui rifiuta e alla fine accetta la corona era un altro pezzo di feroce commedia. All'apice di essa egli nascondeva il volto dietro il suo libro di preghiere, e dietro tale riparo lanciava a Buckingham un'occhiata di indicibilmente astuto trionfo. Un significativo contrasto, questo, rispetto all'azione di Benson allo stesso punto, allorchè egli lanciava per aria il suo libro di preghiere con un urlo di: « Re! » (Più recentemente ho visto un attore alla fine di questa scena ballare e scalpitare per la scena tra accessi di risa isteriche. Ed anche questo non era fuori di proposito) ». Ernest Short, nel suo *Sixty Years of Teatre* (Eyre e Spottiswoode, Londra, 1951), si sofferma sulle speciali cure che Irving dedicava all'allestimento scenico (cui vanno aggiunte quelle per l'armonia compositiva nelle scene d'insieme, aspetto, questo, sotto il quale egli fu forse influenzato dagli spettacoli della compagnia dei Duchi di Saxe-Meiningen), ed a proposito del *Riccardo III* nota: « Dal punto di vista della messa in scena nessuna fatica o spesa fu troppo grande nel periodo in cui Irving sovrintese al Lyceum... Sempre, Irving insistette meno sulla meticolosa accuratezza che sulla bellezza ed unità del quadro scenico, e, di regola, riuscì ad approfondire il significato intimo di una scena. Nella scena d'apertura del *Riccardo III*, che si svolge per istrada, egli entrava attraverso archi dalle ombre profonde, osservando il passaggio del corteo funebre dell'assassinato Enrico, mentre esso si muoveva dalla semioscurità fino ad una zona di luce al centro della scena. Le tenebre prevalenti ed i lenti rintocchi della campana di una chiesa aggiungevano un senso di imminente tragedia, già fatto presagire da Riccardo, col suo aspetto di avvoltoio, e dalla sua vittima, la spaventata eppur affascinata Lady Anna. Le parole iniziali di Shakespeare, « Ora è l'inverno del nostro scontento » non hanno mai avuto uno sfondo più adatto. Secondo Donald Brook (*The Romance of the English Theatre*, Rockliff, Londra, ed. riv. 1952), « il suo (*di Irving*) migliore sforzo shakespeariano fu nel *Riccardo III*... ma alcuni critici ritennero che la sua concezione del personaggio, sebbene colta, fosse priva della vitalità di Garrick e di Kean ». Un esempio di critica negativa al Riccardo di Irving venne offerta nel 1896 dal recensore di *Athenaeum*, il quale rientrava in quella corrente, la quale lamentava che il nuovo stile realistico di recitazione e di allestimento andasse a detrimento del calore e della fantasia, che erano stati tipici dello stile romantico. Egli, dopo aver

ammesso che Irving offriva « una raffinata presentazione dei costumi della Corte, nella quale nulla offende e tutto è artistico e, per quanto possibile, autentico », concludeva: « Però, dov'è la tragedia? E' svanita. Adesso Riccardo III non è una parte tragica. E' quello che convenzionalmente si chiama " una parte di carattere "! ».

Un serio tentativo di approfondita discussione del Riccardo di Irving (che Max Beerbohm definì « multiradiante ») è offerto dalla recensione di Shaw che ho già avuto occasione di citare più volte e che apparve in *The Saturday Review* il 26 dicembre 1896, in occasione della ripresa che Irving aveva fatto della tragedia al Lyceum il 19 dello stesso mese. Dopo aver premesso che Riccardo è un personaggio stretto parente di Punch (« Riccardo è il principe dei Punches »), Shaw osserva che questo genere di parti fu sempre prediletto da Irving: « l'astutamente malefico, il sardonicamente impudente, lo solleticano immensamente, oltre a procurargli un gradito sollievo dalla gravità delle sue interpretazioni serie. Come Riccardo egli lascia cadere Punch dopo la scena dell'incoronazione, di cui, in omaggio alla tradizione scenica, fa una svolta, alla quale il virtuoso della fellonia, avendo appagato la propria ambizione, si tramuta in un selvaggio braccato. Non vedo perchè questo dovrebbe essere ». Shaw osserva infatti come in Riccardo III il ghigno di Punch si sovrapponga sempre al *pathos* e deplora che Irving abbia praticato dei tagli, al fine di puntare, secondo la sua abitudine, su di un « finale pateticamente sublime ». Comunque, « la versione per la recitazione, della tragedia, presentata da Sir John Irving, è così enormemente superiore a quella di Cibber, che uno spettatore educato, come me, sulla vecchia versione deve per forza trovare in essa una soverchiante soddisfazione ». Secondo Shaw, la misura della differenza tra le due versioni era data dal secondo e terzo atto « con la loro atmosfera di fazioni a Corte e la loro presentazione al pubblico di Edward e Clarence ». Shaw critica poi l'attribuzione ad un'attrice, Lena Ashwell, della parte del principe Edoardo e quella a Gordon Craig della parte di Edoardo IV. Passa quindi ad esaminare l'interpretazione di Irving: « Egli rese meglio nelle scene di Corte. Nelle grevi scene tutte basate sul suo personaggio e che Cibber amava, egli, a quanto mi è sembrato, non ha dominato se stesso in modo soddisfacente; e di quando in quando ha perso un po' la calma a causa delle sue condizioni di nervi ». Qui Shaw (che aveva premesso di non voler giudicare definitivamente il Riccardo

di Irving sulla base della sua resa della prima sera) rileva alcune « papere » ed altre manifestazioni di nervosismo in cui l'attore era incorso. « Finalmente, la preoccupazione di recitare contro vena lo stancò. Nelle scene della tenda e della battaglia la sua spossatezza era troppo autentica per essere del tutto accettabile come parte della tragedia. Il combattimento fu, forse, un sollievo per la sua sensibilità... » (qui Shaw muove la sua riserva, già da me ricordata, a proposito dei discutibili particolari di gusto keaniano nelle scene finali della tragedia, tra cui quello « nè credibile nè impressionante » della triplice trafittura del corpo di Riccardo con la spada da parte di Richmond) « Inoltre, a me sembra che Sir Henry Irving dovrebbe o distribuire le parti della tragedia in modo adatto alla sua recitazione oppure modificare la sua recitazione per adattarsi alla distribuzione. La sua interpretazione della scena con Lady Anna — che, sebbene sia una scena alla Punch, è Punch sul piano di Don Giovanni — costituiva una flagrante contraddizione, non soltanto della lettera delle battute, ma del loro spirito e sentimento come è espresso inequivocabilmente dalla loro cadenza. A questo, però, siamo abituati: Sir Henry Irving non si è mai servito e non si servirà mai di un dramma altrimenti che come di uno strumento per qualche sua fantasiosa creazione personale. Ma se non dobbiamo avere le lacrime, la passione, la tenerezza, il trasporto della dissimulazione che soli possono rendere credibile la conclusione — se la donna deve essere apertamente tormentata ed insultata, beffata, e disgustata, lungo tutta la scena come nel primo « vivace scontro dei loro umori », perchè non veder Lady Anna presentata come una creatura debole, di spirito infantile, ipnotizzata, anzichè come la più terribile incarnazione della virtù e del decoro, la signora intellettuale americana? ». Insomma, per Shaw, Irving recitava questa scena come se fosse un mercantuccio che imbroglia una giovane operaia su un paio di calze di seconda mano. Lo scrittore soggiunge: « Io sono pronto ad ammettere che le creazioni della fantasia di Sir Henry Irving sono a volte — nel caso del suo Iachimo, per esempio — migliori di quelle dei drammaturghi che egli dovrebbe interpretare. Ma quello che egli ha fatto in questa scena, come nel monologo di apertura, era un giuoco da ragazzo in confronto con quello che Shakespeare aveva inteso che egli facesse ».

L'analisi dell'interpretazione di Henry Irving è di particolare interesse (oltre che in sè, data la statura dell'attore) con riferimento

all'interpretazione di Olivier, nella quale, evidentemente attraverso un attento studio indiretto della creazione di Irving, si ritrovano, assorbite, le più geniali intuizioni di quel grande mattatore (sopra tutto il sinistro, ammiccante divertimento per la propria fellonia), mentre i difetti, denunciati dalla critica in Irving, vengono rettificati (vedi nel film la morte, in chiave del tutto coerente, quasi si trattasse di un rettile velenoso; vedi la seduzione di Lady Anna, giocata — in due tempi — con grande finezza e varietà di toni, e con un accentuato sottinteso sensuale).

E' occorso poc'anzi il nome di Sir Frank Robert Benson (1858-1939), attore colto, e benemerito per la compagnia shakespeariana, con la quale tenne vivo il culto del poeta anche nella provincia ed educò al suo stile una generazione di attori. Il nome di Benson è rimasto particolarmente legato al Festival shakespeariano di Stratford-on-Avon, che egli diresse dal 1886 al 1919. Il primo anno della direzione artistica di Benson (il Festival era stato iniziato nel 1879) fu anche il primo in cui venne rappresentato in quella sede il *Riccardo III*. Riferisce J. C. Trewin in *The Stratford Festival* (Cornish Br., Birminghan, 1953): « ...l'avvenimento più eccitante del primo Festival Benson fu il suo *Riccardo III*, recitato, una volta tanto, nell'autentica versione shakespeariana con scarso ricorso a Colley Cibber. Quel Riccardo fu salutato come " infinitamente più sottile e regale di quello di Barry Sullivan... buono come studio, eccellente come esecuzione, e caratterizzato da molta forza e versatilità " ». Tale interpretazione contribuì certo ad avviare il binomio Stratford-Benson verso le sue lunghe fortune. Benson mantenne la tragedia in programma anche per il 1887. Annota ancora il Trewin che « per Benson un duello in scena non durava mai abbastanza, e — quando egli interpretava Riccardo III di fronte ad un pubblico eccitato — bisbigliava spesso all'attore che era Richmond sul campo di battaglia di Bosworth: « Ancora una volta — su, ancora! », fin che Richmond era così stanco da sentire il desiderio di gettare a terra la spada ». Il *Riccardo* ritornò, dopo un intervallo, nel 1894, e ancora una volta Benson aveva provveduto a ripulire il testo dalle interpolazioni di Cibber. Si salta poi ai 1906, anno in cui Benson compì fra l'altro un bel *tour de force,* consistente nella presentazione consecutiva, nel giro di una settimana, di sei tragedie storiche shakespeariane in serie, l'ultima delle quali era appunto il *Riccardo III*. A proposito di questa edizione nota

il Crosse (op. cit.): «In tale occasione egli (Benson) si rivolse di nuovo alla versione Cibber, per lungo tempo messa da parte, per lo meno per quanto riguarda l'interpolazione (dalla terza parte dell'*Enrico VI*) della scena dell'assassinio di Re Enrico nella Torre. Era tipico del Riccardo di Benson che, dopo aver ripulito la sua spada sull'abito della sua vittima, afferrava questa per le caviglie e la trascinava via sulle spalle come un sacco di carbone ». L'ultima volta che Benson incluse il *Riccardo III* nel programma del Festival fu nel 1908. La tragedia riapparve solo nel 1921, quando ormai la direzione artistica del Festival era passata a W. Bridges-Adams. Protagonista fu Baliol Holloway (n. 1883), un allievo di Benson, attore che il Trewin definisce aggressivo e che affrontò il personaggio « d'un fiato ». Della regia di Bridges-Adams W.A. Darlington (*Thorough the Fourth Wall,* 1922), citato dal Trewin, dice: « Il senso pittorico notevolissimo di Mr. Bridges-Adams non lo ha tradito in questi due spettacoli (*Antonio e Cleopatra* e *Riccardo III*); parecchi dei suoi raggruppamenti e scenografie rimangono nella mia mente con un vivissimo piacere. Ma a me non è piaciuto il modo come egli ha risolto la scena, per comune riconoscimento difficilissima, dei fantasmi alla fine del *Riccardo III*. La divisione del palcoscenico in due cubicoli (in uno dei quali siede Richmond e nell'altro Riccardo) è un errore, ne sono convinto. L'effetto avrebbe dovuto essere ottenuto con la sola illuminazione. Il risultatato dell'attuale soluzione — in cui i fantasmi sfilano dinnanzi alle due tende in un lunga, ordinata teoria, fermandosi all'ingresso di ciascuna tenda per tenere i loro discorsi — doveva farmi tornare alla memoria, frivolmente ma irresistibilmente, le code per il cibo del periodo bellico ». Bridges-Adams riallestì la tragedia nel 1928, avendo a protagonista George Hayes (n. 1888), attore intellettuale, dalla bellissima voce un po' cantante, armoniosa nel porgere il verso, e soggetto ad alti e bassi da sera a sera. Quando la compagnia fece una *tournée* in Canada, del suo Riccardo III a Montreal fu scritto: « un'interpretazione che, per limpida chiarezza, per lucida rivelazione e valutazione del significato, è stata raramente superata (se pur lo è stata) sulla scena nordamericana contemporanea ». Si riferisce probabilmente a questa seconda edizione curata dal Bridges-Adams il Crosse, quando osserva (op. cit.): « Nel *Riccardo III* un'innovazione non necessaria fu costituita dal fatto che nella scena in cui Riccardo è presentato come proveniente dalla

sua incoronazione Anna fosse portata in scena come sua Regina, solo per essere subito spedita via di nuovo, perchè non aveva niente da fare o da dire ». Nel 1939 la tragedia venne allestita a Stratford, in edizione integrale, da B. Iden Payne, con John Laurie (n. 1897) come protagonista (a titolo di curiosità, mette conto di informare che attori oggi ben noti come Alec Clunes e Trevor Howard erano, rispettivamente, Richmond e Hastings). Riferisce T.C. Kemp nel citato *The Stratford Festival*: « John Laurie ignorò la profonda cupezza della nera fellonia, e non diede mai l'impressione che ali di tenebra oscurassero la scena inglese. Invece, egli affilò la sua interpretazione fino a renderla acutamente tagliente e si aprì la sua strada attraverso gli ostacoli con incisiva energia. L'ottusa brutalità cedette il posto all'appuntita intelligenza; invece del tonante cipiglio vedemmo il lampeggiante sogghigno, l'ampio e sinistro sorriso, il saettante sguardo e l'occhiata sorniona. Vedemmo Riccardo come l'astuto attore che recita per la sua posizione, adattandosi ai mutevoli espedienti della politica. Nella scena del corteggiamento di Lady Anna, in cui Joyce Bland era tutta sensitivo ardore, le agili e sottili manovre di Laurie salivano fino a un eccitante acme ». Dello stesso Laurie il Crosse (op. cit.) rileva che era « nella tradizione di Benson, impetuoso e sonoro. Come Benson egli gettava via il suo libro di preghiere con un urlo alla fine della settima scena del III atto. Le sue scene di adulazione con Elisabetta ed Anna costituivano un abile contrasto col resto dell'interpretazione. La mia sola critica è che egli era troppo pronto ad essere colpito da rimorsi; per esempio, quando fuggiva dalla maledizione di sua madre, che Irving e altri hanno benissimo accettato con sardonico umore. Eccetto che nella notte prima di Bosworth, la coscienza di Riccardo è invulnerabile ». La più recente riapparizione della tragedia a Stratford si è avuta nel 1953, con la regia di Glen Byam Shaw e l'interpretazione di Marius Goring (n. 1912). La critica, pur prodigando lodi all'interprete per l'intelligenza del suo studio, avanzò notevoli riserve sull'impostazione data al personaggio, la cui fellonia sarebbe stata sminuita, in modo da farlo apparire più spiacevole che malvagio. Qualcuno ritenne che il testo non si adattasse alle possibilità dell'interprete. Le cui difese sono state prese da Ivor Brown, in *Shakespeare Memorial Theatre 1951-53* (Reinhardt, Londra, 1953). Brown ha notato come alcuni storici abbiano recentemente

riscattato in parte Riccardo III dalla odiosità tradizionale con cui egli era stato dipinto, sulla scorta dei cronisti del periodo Tudor, ed ha aggiunto: « Marius Goring è parso essere dalla parte dei riabilitatori di Crookback, nel senso che ha dato alla parte un approfondimento psicologico, invece di immergerla nel melodramma demoniaco. Egli si stava evidentemente domandando perchè Riccardo fosse un tale scellerato; egli stava leggendo i segreti di un'anima deforme. Egli non sottolineava il gusto del Re per il delitto, ma si apriva la sua strada entro il contorto carattere di uno sciancato furiosamente ambizioso e psicopatico, fisicamente minorato eppure straordinariamente coraggioso, e perfino, nel momento estremo della battaglia, pieno di vivacità. Quella fu una interpretazione originale, e, saggiamente, non un riflesso del mostruoso spirito maligno mostratoci nel suo indimenticabile saggio di melodramma da Sir Laurence Olivier ». Tra i critici sfavorevoli si può ricordare Eric Keown, che in *Theatre Programme* (Muller, Londra, 1954), dopo aver elogiato il Buckingham di Harry Andrews, sostiene, per Goring, la tesi di un'errata attribuzione di parte: « altamente intelligente, come sempre, egli ha un aspetto troppo gradevole per il colmo della fellonia ».

Anche l'altra illustre sede della tradizione shakespeariana, l'Old Vic, accolse in repertorio il *Riccardo III* poche stagioni dopo la propria nascita, vale a dire nel corso della prima guerra mondiale, durante il biennio 1916-18 in cui della compagnia fece parte (Arthur) Russel Thorndike (n. 1885), del quale il Crosse dice: « Il suo Riccardo era splendidamente vigoroso, sebbene di quando in quando il pubblico ridesse dove non avrebbe dovuto. Si deve, ritengo, ad Irving se adesso Riccardo è accettato come un carattere comico. Non si riesce ad immaginarsi un pubblico che ridesse molto quando lo interpretava Edmund Kean ». Circa lo spettacolo nel suo insieme, il Crosse non è avaro di lodi e in particolare riferisce (op. cit.): « Fino ad allora i testi erano stati allestiti più o meno nel vecchio stile ed in convenzionali versioni per la recitazione con omissioni e, a volte, trasposizioni di scene. Le scenografie e gli arredamenti erano realistici per quel tanto che le risorse cronicamente esauste del teatro consentivano. Ma le scene di Bosworth nel *Riccardo III* erano risolte nel modo migliore che io abbia visto: il campo di battaglia nel mezzo e le tende dei capi fianco a fianco

sul fondo. Questo era il vero spirito elisabettiamo senza pedanteria ».

Con il 1920 divenne per un quinquennio regista stabile dell'Old Vic Robert Atkins (n. 1886), il quale aveva già interpretato Riccardo III su quelle scene e che esercitò una notevole funzione, oltre che come attore, come regista, per esempio presentando testi non drasticamente tagliati come troppo spesso era avvenuto fino ad allora (con l'eccezione degli spettacoli shakespeariani di Harley Granville-Barker, il rinnovatore della scena inglese, tra i quali non vi fu alcun *Riccardo III*). Il *Riccardo III* di Atkins durava così dalle diciannove e trenta a mezzanotte e fu assai goduto dal pubblico ad onta del suo eccezionale « metraggio ». Naturalmente, Atkins, per sveltire lo spettacolo, semplificava il dispositivo scenico, limitando o evitando i cambiamenti di scena e valendosi largamente di siparietti. Egli inoltre esigeva una recitazione spedita, senza troppe scene mute che allungassero lo spettacolo. Secondo il Crosse, Atkins fu eccellente anche come attore e tra le sue interpretazioni degne di ricordo è appunto Riccardo, che egli interpretò, acutamente differenziandolo in rapporto alla diversa età, sia nell'*Enrico VI* sia nel *Riccardo III*. A proposito dello spettacolo lo stesso Crosse rileva: « ... rimasi meravigliato ch'egli non seguisse la sistemazione della scena di Bosworth che ho descritto sopra. Invece egli collocava in scena solo la tenda di Riccardo, così che dopo avere minacciato lui i fantasmi dovevano voltarsi e gridare il loro incoraggiamento a Richmond che si supponeva stesse dormendo « fuori scena », e a quanto sembrava parecchio fuori ».

A proposito della speditezza e vivezza di recitazione che fu una delle caratteristiche positive del nuovo stile « Old Vic », il Crosse non tace tuttavia un inconveniente che si produceva allorchè tale stile degenerava: il disperdersi, cioè, del senso delle battute. E come esempio di tale difetto cita proprio un interprete di Riccardo III (del quale viene taciuto il nome), il quale pronunciava il monologo iniziale ad una velocità tale da dire otto o dieci versi nel tempo in cui Irving o Benson ne avrebbero detti tre o quattro.

Un altro Riccardo dell'Old Vic fu William Devlin (n. 1911) che interpretò brillantemente la tragedia, con la regia di Henry Cass, il 14 gennaio 1936, in una versione del testo più completa del consueto. Audrey Williamson, nel suo *Old Vic Drama* (Rock-

liff, Londra, 1953, II ed.), così riferisce sulla interpretazione del personaggio principale: « Oserei dire che, salvo nel caso di totale incapacità da parte dell'attore, sarebbe impossibile fallire completamente come Riccardo. I cinque che ho visto — William Devlin, Emlyn Williams, Donald Wolfit, John Laurie e Laurence Olivier — erano tutti di prim'ordine, e in certi differenti aspetti del personaggio tutti rasentavano la grandezza, se pur non se ne rivestivano in pieno. E si fa tale riserva solo perchè le descrizioni di Kean e Irving nella parte suggeriscono — a torto o a ragione — una inebriante intossicazione di genio che oggi a noi sembra scarsamente accessibile ad un mortale, e certo fuori portata di un attore vivente. Dei cinque, Devlin era il meno ricco di umore, ma il più potente. Non vi era alcun difetto di maturità in questo attore, che sia di aspetto sia di mentalità era più anziano della sua età, ed egli eseguiva le scene finali con una concentrazione di passione, nella voce d'organo, che attingeva uno splendore sinfonico di riverberazione. Vi era elevazione di voce ed elevazione d'anima, e come Kean questo attore « lottava come un ubriaco con le ferite ». La sua regalità, una naturale accettazione della sua eredità, non era mai in dubbio; e questo rampollo regale avanzava attraverso il sangue fino al trono con la spietatezza di un diritto sostenuto, se non da Dio, allora dal Diavolo. Come Irving, con le sue « spalle appena curve e la sua andatura a frequenti fermate » Devlin non sottolineava la deformità, e se si perdeva così un po' il senso delle radici psicologiche del suo egoismo, ciò rendeva l'interpretazione che questo attore dava del corteggiamento di Anna la più plausibile che si ricordi. La bella testa irregolare di Devlin, con gli zigomi pronunciati e la forte, ampia bocca sprovvista di banale trucco, aveva una aspra attrattiva che poteva facilmente trapassare il fuoco interiore della maschera dell'odio, e in questa scena il suo effetto era considerevole. L'attore era troppo intelligente per lasciarsi completamente sfuggire il lato sardonico, o, a dire il vero, qualsiasi aspetto intellettuale del personaggio. Egli lanciava i suoi strali ed otteneva, qua e là, le sue risate; ma c'era acciaio nel suo *humour*, esso mancava di vivacità e sebbene ci fosse abbondanza di lievitante emozione e di instancabile vigore si sentiva la mancanza della riconosciuta « alacrità di spirito » di Riccardo ».

All'Old Vic il *Riccardo III* venne ripreso il 2 novembre 1937, con la regia di Tyrone Guthrie, una delle più autorevoli persona-

lità della scena britannica, e l'interpretazione di Emlyn Williams (n. 1905). Riferisce la citata Williamson: « La regia di Guthrie comprendeva l'efficace impiego di un trittico per le apparizioni dei fantasmi, e ci fu lodevole tensione dinamica, vitalità e *humour* fino all'ultima scena, quando la disposizione della battaglia divenne così seriamente disordinata che l'« Un cavallo, un cavallo... » di Riccardo e la morte di lui appiedato si persero nella confusione generale. Credo che ciò sia accaduto perchè un altro impegno impedì a Guthrie di mettere ordine tra le sparse fila di questo suo spettacolo, ma non c'è dubbio che la regia soffocò la fiamma del Riccardo morente di Emlyn Williams. Il ritratto fino ad allora era stato di grandezza naturale: più che di grandezza naturale, se si aggiunge quel supplementare pollice di regalità che rende l'uomo che ha usurpato la corona capace di portarla come se fosse la sua naturale eredità. Williams nella scena dell'incoronazione era superbo, e sembrava veramente crescere in statura, come se fosse gonfiato da un lievito di soddisfatta ambizione. Il suo sedersi per la prima volta sul trono — ritardando il momento come un bambino che si conserva la marmellata fino all'ultimo — aveva uno spettrale splendore: si tratteneva il fiato e ci si aspettava lo zigzagare di un fulmine. A parte ciò, questo fu un Riccardo piccolo, nero, deforme, spettinato ed untuoso; non vi fu alcun tentativo in senso romantico, e la plausibilità della scena del corteggiamento di Anna ne sofferse in conseguenza. Ma la figura aveva una sarcastica potenza, enorme furberia e *humour,* e la rapida enfasi satirica sulla frase « questo principesco fardello », lanciata ai cortigiani inchinantisi, sollevava una risata di cui io non ho mai udito l'eguale nel corso di questa tragedia. Come quello di Irving, il Riccardo di Williams aveva un « diabolico compiacimento delle sue proprie enormità »: c'era irrisione come minaccia, ed uno straordinario tocco di pathos nel monologo iniziale, « perchè l'amore mi rinnegò nel ventre di mia madre ». Questa frase proviene dal monologo di Gloucester nella III parte dell'*Enrico VI,* e fu introdotta qui con effetto psicologico pienamente legittimo. Ci furono parecchi momenti in cui per un vibrante momento si avvertiva la solitudine di questo Riccardo, l'isolamento della sua deformità che lo distingue dagli altri uomini. Forse fu l'umor poetico gallese dell'attore che lo mise in grado di rivelare questo in tocchi quasi indefinibili. Il mostro era anche umano, e se gli fosse stata data

mezza possibilità avrebbe sollevato il testo dal melodramma alla tragedia. Ho sempre il desiderio di vedere Mr. Williams come Macbeth ».

Fuori dell'Old Vic, in tale periodo, un notevole Riccardo fu Donald Wolfit (n. 1902), che lo interpretò allo Strand Theatre nell'autunno 1940. Dice in proposito il Crosse (op. cit): « Mr. Wolfit è (a ragione, io penso) regista di stesso, e ci dà semplici, ma sufficienti ed appropriate, scenografie, ed intelligenti versioni dei testi per la recitazione, specialmente di un testo lungo come il *Riccardo III*, che sotto la sua direzione fluiva agilmente e scorrevolmente; e, come di consueto nei suoi spettacoli, l'intera compagnia parlava chiaramente e bene. Il momento migliore del suo Riccardo fu la scena con Buckingham dopo l'incoronazione. Il suo portamento regale da quel punto innanzi fu eccellente. Egli amministra sempre bene la sua voce, e il suo ruggente « Un cavallo, un cavallo! » mi diede un altro di quei fremiti che egli sa di quando in quanto produrre. Ma a volte egli ha perduto le occasioni di giuoco facciale di cui la parte è così ricca. Mi ha sempre interessato vedere come Riccardo si comporta al *climax* dell'offerta della corona. La prima volta che io lo vidi Mr. Wolfit seguiva l'urlo con risa isteriche di Benson. In seguito egli cambiò e, quando Buckingham e gli altri avevano lasciato la scena principale, si appoggiava alla balconata, silenzioso, con un immobile ghigno. In una scena precedente uno dei suoi punti migliori era il suo covare con lo sguardo il capo di Hastings in un sacco, mentre mangiava le fragole del Vescovo di Ely ». Anche secondo la Williamson (*Theatre of Two Decades*, Rockliff, Londra, 1951): « La creazione saliente del *Riccardo III* era la scena dell'incoronazione, recitata da Wolfit con una splendida e pericolosa astuzia, in un rosso ardore, come fuoco che brucia senza fiamma. Si aveva qui l'arroganza di Riccardo, la sua irrequietezza, la sua mortale variabilità di umore. Con questa scena rivaleggiava superbamente l'eloquenza finale, piena di urlo e di furore, con una morte dal disperato e quasi snervante coraggio ».

Oltre oceano, dopo i Booths, l'interprete che ripropose al pubblico il personaggio di Riccardo fu Richard Mansfield (1857/1907), attore di nascita ed educazione europea (britannica, sopra tutto) e di temperamento romantico, piuttosto in ritardo sui tempi, il quale ottenne largo successo, pur senza attingere la statura di un vero

grande interprete (a proposito di statura, era piccolo e tozzo). La sua popolarità fu americana; a Londra non godeva favore, ma fu in tale città che egli interpretò per la prima volta il *Riccardo III*, nel 1889, per poi subito portarlo a New York (il personaggio rientrava nei « caratteri » verso cui le sue peculiarità di attore lo sospingevano, tanto più se « eccentrici »). Sebbene mancasse di profondità nei toni tragici ed eccellesse nella commedia satirica e sopra tutto nel melodramma romantico, Mansfield derivò gran parte della propria fama dall'interpretazione di *Riccardo III*. Ciò non toglie che gli siano state rivolte critiche anche aspre. Si legga per esempio il recensore dell'*Evening Post* di New York (Towse): « Egli portava una gobba da cammello, e barcollava in una maniera totalmente in contrasto con la forza e l'agilità che l'Usurpatore è noto per aver posseduto. Passava la spada attraverso il corpo della sua vittima con la noncuranza di un venditore di pollame che infilzi un pollo nello spiedo. Egli non riuscì assolutamente a suggerire la forza della crudele volontà sotto la superficie di ghiaccio ».

All'inizio del nuovo secolo (1904) la tragedia venne presentata da Robert Bruce Mantell (1854/1928), che la riprese poi anche successivamente. Mantell, di origine scozzese, ebbe scarsa fortuna sulle scene inglesi, mentre si acquisì popolarità negli Stati Uniti, particolarmente in provincia, Anch'egli fu nei suoi giovani anni un attore di tempra romantica, poi appannata dall'età.

Pochi anni dopo — e precisamente nel marzo del 1920, al Plymouth Teatre di New York — Riccardo di Gloucester doveva trovare uno dei suoi interpreti più prestigiosi: il grandissimo John Barrymore (1882/1942), il quale da qualche anno ormai aveva cessato di disperdere il proprio talento in un repertorio di mediocre portata e prevalentemente comico o farsesco, per affrontare più alti impegni. *Riccardo III* segnò il suo incontro con Shakespeare. Nelle sue *Confessions of an Actor* (Holden, Londra, 1926) egli rievoca così la nascita di quello spettacolo: « La prima idea per la mia interpretazione di *Riccardo III* mi venne in modo bizzarro. Un giorno ero allo Zoo del Bronx con Ned Sheldon, e guardavo una tarantola rossa che aveva una macchia grigio-biancastra sul dorso. Se l'era procurata cercando di uscire dalla gabbia. Era singolarmente sinistra e di perverso aspetto; la personificazione di una strisciante potenza. Dissi a Sheldon: « Pare proprio Riccardo III ». « Perchè non lo interpreti? » fu il suo solo commento ».

Al momento di intraprendere il *Riccardo III* (che egli volle affrontare prima dell'*Amleto*, in contrasto con certi suggerimenti ricevuti) Barrymore si accorse che la sua voce alta e nasale poteva essergli di serio handicap in un'interpretazione shakespeariana. Egli si affidò quindi per tre mesi alle cure di una ex cantante, Margaret Carrington. Riferisce Alma Power-Waters nel suo *John Barrymore* (Messner, New York, 1941): « Studiarono Shakespeare insieme, ed essa diede a John una qualità vocale completamente nuova. Invece di declamare a gran voce le atrocità compiute da Riccardo, essa lo allenava a recitare i versi con naturalezza, con solo una leggera vena di sarcasmo e di ironia sotto le parole, cosí come un uomo di quel calibro *si sarebbe* espresso. Nessuna stentorea declamazione o frenesia, soltanto una bellissima intonazione musicale ». A tale proposito Barrymore osserva con il suo solito spirito caustico: « Temo, quando arrivò il momento di recitare, di aver, probabilmente, cantato gran parte del testo, pur non avendo alcuna intenzione di farlo ». Egli soggiunge: « Il *Riccardo III* fu il preciso risultato di mesi di fatiche; fu una esecuzione meticolosa e non particolarmente ispirata. Qua e là, tuttavia, essa fu efficace e molto divertente a farsi. La realizzazione scenica di Robert Edmund Jones e di Arthur Hopkins era estremamente bella e piacque molto, ne sono certo. C'è stata gente che mi ha detto di poter ricordare poche scene a teatro che fossero così ossessivamente belle come quella di Riccardo su un cavallo bianco che parla alla giovane principessa davanti alla torre. Io adesso (*egli scrive nel 1926*) sarei in grado di recitare tutta la tragedia assai meglio, ne sono certo, ma non mi impegnerei mai più a recitarla otto volte la settimana ». All'allestimento dello spettacolo venne dedicata ogni possibile cura. Hopkins, il regista (una figura eminente della scena americana moderna), e Jones, lo scenografo (una personalità d'eccezione, un rinnovatore), lavorarono insieme tutta l'estate e si recarono in Inghilterra per mettere insieme costumi, armature, ed ispirarsi per le scenografie. Per i costumi Barrymore aveva insistito sull'autenticità. Si fece fare due armature a piastre da un artigiano specializzato in restauri per musei, una color rame, l'altra nera. Non erano le solite armature da palcoscenico, erano pesantissime e faticose a portarsi. La spada fu disegnata avendo come modello una copia di un'arma del periodo della guerra delle Due Rose. L'attore si consultò spesso con i dirigenti del British Museum per soddisfare i suoi scrupoli.

Dopo la « prima », che ebbe termine all'1,30 dopo mezzanotte, i critici ebbero il loro imbarazzo nel dividere le lodi fra l'interpretazione, la regia e la scenografia. Barrymore aveva, dice un biografo, Gene Fowler, l'aspetto di un ragno infernale. E a chi gli domandava quale fosse il segreto di quel suo agile zoppicare, privo di sforzo apparente (con la pesante armatura addosso egli riusciva anche ad eseguire uno stupefacente salto all'indietro, alla Nijinskij), rispose, a quanto riporta il Fowler, nel suo *Good Night, Sweet Prince* (Hammond, Hammond and Co., Londra, 1949): « Io giravo semplicemente il piede destro in dentro, puntandolo verso il collo del piede sinistro. Lo lasciavo stare in tale posizione e poi mi dimenticavo di tutto. Non cercavo di camminare male, camminavo come *meglio* potevo. Noterete, io credo, che uno sciancato non cerca di camminare con un'andatura peggiore di quella che è costretto ad usare. Egli si adopera per camminare *meglio* che può. Credo fosse questo l'errore che commetteva Robert Mantell; egli esagerava a bella posta, e così faceva del personaggio una ruggente caricatura. Questo è vero pure del Riccardo di Mansfield e in minor misura di quello di Irving. Una volta arrivai tardi con Ethel in un teatro di Londra, e nel buio domandai: « Chi diavolo è che ansima e grugnisce a quel modo? Siamo nella sala di parto di un ospedale della maternità? » Ethel replicò con tono un po' sprezzante: « E' un signore di nome Sir Henry Irving che sta grugnendo a quel modo, e il pubblico paga per sentirlo! » Io non so se in *Riccardo* fossi bravo o no. Credo piuttosto che quella sia stata la prima volta che io mi sono sforzato di recitare schiettamente, e forse la volta che ho recitato meglio. E' stata la prima volta che io sono veramente penetrato *dentro* il personaggio che recitavo. Voglio dire che credevo di *essere* il personaggio, e nei miei sogni sapevo di esserlo. Quanto a confrontarmi con altri Gloucesters, ho paura a formarmi un'opinione. Cosa proverebbe? Probabilmente che recitavo male, e questa è una ragione per cui io non ho mai potuto vedere me stesso nello specchio dell'interpretazione di un altro. O fracasserei lo specchio o lo specchio fracasserebbe il mio ego. Una terribile prospettiva, eh? Mio padre aveva un alto concetto di Mansfield nella parte, sebbene io avessi udito Mr. Jefferson dire del Riccardo di Mansfield: « Non era una interpretazione, era un'impertinenza ». D'altro canto, Mr. Mansfield diceva del Bob Acres di Mr. Jefferson: « Non recita la parte, la aggredisce ». Così non c'è da fidarsi dell'opinione

di un attore su di un altro, sebbene io sia propenso a convenire con Mr. Jefferson, il quale era del parere che « tutti i buoni attori sono morti ». Forse a noi attori viventi dovrebbe esser concesso dire soltanto questo: « Siamo tutti cani. Solo che alcuni di noi non lo sanno ».

Il successo del *Riccardo III* di Barrymore fu trionfale, presso il pubblico come presso gli intenditori. Hopkins lo definiva così: « C'era esaltazione, un breve abbagliante soggiorno nell'alto cielo dell'emozione ». Jones riteneva Barrymore il più grande attore di ogni tempo e aveva un vero culto per le sue incarnazioni shakespeariane. L'insegnante di dizione dell'attore, che abbiamo ricordata, si dichiarò profondamente ammirata dell'aderenza del temperamento caustico di Barrymore al personaggio, del modo in cui egli ne aveva evocato la fellonia senza che questa andasse a detrimento dello splendore del testo e senza cadute in eccessi realistici o di deteriore teatralità. Era una creazione di alta fantasia. La Carrington si era preoccupata della soluzione da dare ai monologhi. Essa ricorda: « Dopo il dialogo di Barrymore con Lady Anna..., egli rimane solo in scena, e deve dire: « Fu mai una donna corteggiata in questo stato d'animo? Fu mai una donna vinta in questo stato d'animo? » Dire i versi a se stesso fa cadere la scena. Io suggerii che Barrymore lanciasse la battuta dritta verso il pubblico. L'effetto fu stupefacente e a questo punto della tragedia egli otteneva una tremenda reazione da parte del pubblico con un prolungato applauso. Ci voleva un bel coraggio per allontanarsi dalla tradizione, e soltanto un attore con il naturale istinto teatrale di Barrymore poteva osare di farlo con successo ». Riferisce la citata Power-Waters: « Vi sono due correnti di opinioni circa la superiorità del Riccardo III di John oppure del suo Amleto. Molti lo hanno reputato il miglior Riccardo III di tutti i tempi; altri hanno preferito il suo Amleto. Michael (Strange, la seconda moglie di Barrymore) appartiene alla prima categoria, e così pure Whitford Kane, che descrive la malignità del Riccardo di Barrymore come « quella di un rugginoso coltello infitto in una vecchia ferita e diabolicamente strappato fuori ». Ed ecco l'opinione di un celebre critico, Alexander Woollcott: « Il Riccardo III del Plymouth Theatre, prima interpretazione shakespeariana di Barrymore, segna un tangibile progresso nel graduale processo per portare la sua scorrevolezza tecnica al livello con la sua alata fantasia e con il suo autentico talento teatrale. E'

Marlon Brando nelle vesti di Marco Antonio in « Julius Caesar », versione cinematografica della tragedia diretta da Joseph L. Mankiewicz nel 1952

Laurence Olivier (*Riccardo*) e Claire Bloom (*Lady Anne*) in una scena del film « Riccardo III » diretto dallo stesso Olivier

La brama del potere: Riccardo III (Laurence Olivier) sul trono poco dopo l'incoronazione

Nelle due pagine precedenti: Laurence Olivier protagonista del « Riccardo III » al teatro (Old Vic) e al cinema

stato raggiunto il punto più alto della rapida, inaspettata ascesa che cominciò quattro anni fa, un'ascesa che rimane senza confronti nel teatro contemporaneo». Dice ancora la Power-Waters: «Questa esecuzione si basava su una versione stesa da Ned Sheldon, dalla terza parte dell'*Enrico IV* di Shakespeare e dal *Riccardo III*, cominciando con la scena iniziale del primo, la quale porta Riccardo in scena, dieci anni prima della scena della morte alla fine dell'*Enrico VI*, che in molte versioni per la rappresentazione segna l'inizio della tragedia del malvagio re. La storia ci dice che Riccardo morì a trentatre anni, ma Shakespeare ce lo fa seguire fin che egli dovrebbe avere circa quarant'anni. Il risultato costituisce un disegno molto più vasto per Barrymore, del quale egli fece ampio uso. Kenneth MacGowan, allora critico del *Globe* di New York ... considerava il Riccardo di John il più bel momento del teatro americano ». (In *The Living Stage*-Prentice-Hall, New York, 1955 — dello stesso MacGowan e di Willian Melnitz, si legge, con riferimento invece all'impostazione scenografica dello spettacolo: « Il primo e più notevole distacco dagli schemi precedenti si ebbe con la scenografia di Jones per il *Riccardo III* curato da Hopkins e Barrymore nel 1920. Lo sfondo era un muro incombente della Torre di Londra con un trono, un patibolo o una cella di prigione introdotta in primo piano »). Riferisce ancora la Powers-Waters: « Il colore di questo bellissimo allestimento si armonizzava con l'umore del suo sinistro protagonista. Questi indossava un'armatura nera nella scena in cui, come Duca di Gloucester, istiga il Duca di York alla rivolta che finì a Tewkesbury. Poi, quando sedeva sul trono, meditando sulla morte dei principini, Riccardo vestiva di scarlatto e d'oro guarnito d'argento; e più tardi, rosso sangue ma messo in contrasto col nero, contro il grigiore delle mura di pietra della Torre di Londra, mentre passa il funerale del marito di Lady Anna, il marito che egli ha fatto uccidere per rendere lei libera per se stesso. John parlando di Riccardo dice: « Alla gente quest'uomo piace, perché egli è a livello della sua iniquità; il pubblico è il suo solo confidente, e questo è il segreto del successo dell'opera ». Gilbert Gabriel, critico drammatico, sottolineò la calma caratterizzazione di John, in una parte che « gli altri hanno considerato come se fosse una valvola per ogni sorta di fumi oratorii e di gesti plateali ». Il Riccardo di Barrymore fu l'opposto di quello di Mansfield quale emerge dalla citata descrizione del Towse. Per concludere con un aneddoto tipico del mordace umore

di Barrymore, si racconta che una volta, al suo « Un cavallo! Un cavallo! Il mio regno per un cavallo! » abbia fatto eco dal loggione la clamorosa risata di uno spettatore. Al che l'attore, sollevando la spada verso il loggione, avrebbe esclamato, con un improvvisato verso di metro shakespeariano: « Spicciatevi, a sellare quel somaro che raglia laggiù! »

Riccardo fu interpretato sulle scene americane anche da Fritz Leiber (1883-1949), che lo Sprague (op. cit.) ricorda in uno spettacolo del 1930 (Boston, Wilbur Theatre, 18 marzo). Il Leiber aveva fatto parte della compagnia di Mantell e ne proseguiva lo stile, ricorrendo volentieri ad espedienti melodrammatici. Nella sua versione, alcune interpolazioni di Cibber erano conservate, come « Via la sua testa! / Basta con Buckingham! » o come « Riccardo è di nuovo lui! ». Dice lo Sprague: « Suppongo che un purista cibberiano non sarebbe rimasto soddisfatto — il discorso di Riccardo morente era omesso, e l'uccisione di Clarence, mancante nella versione del Laureato, era restaurata piuttosto massicciamente — ma rimaneva il testo di Cibber, praticamente nella sua interezza. Leiber incluse perfino la terrificante scena in cui Riccardo visita Lady Anna, ora Regina, e cerca di indurla a togliersi la vita, e la recitava così bene che non un'anima rideva ». (Tra parentesi, Cibber non era affatto nominato nel programma).

La battuta « Via la sua testa! / Basta con Buckingham! » fu, a quanto informa sempre lo Sprague, mantenuta da Walter Hampden (1879/1955), in una sua edizione della tragedia risalente al 1934. (Hampden confessò di aver « ceduto » su tale punto solo dopo che erano cominciate le prove. Ma anch'egli non seppe resistere alla tentazione di pronunciarla). Un fine interprete inglese di Shakespeare, dal 1935 residente oltre oceano, è Maurice Evans, (n. 1901), cui si dovette nel febbraio 1937 un *Riccardo III*, andato in scena a New York con la regia di Margaret Webster, la quale ha dichiarato (*Producing Mr. Shakespeare*, in *Theatre Arts Anthology*, Theatre Arts Books, New York 1950) di avere con tale regia « cominciato a intravedere le enormi possibilità che si trovano dinanzi al regista di Shakespeare negli Stati Uniti. Questa tragedia era virtualmente sconosciuta ai pubblici americani; il massimo che se ne sperava era un successo « artistico »; pure essa godette di una serie di repliche record a New York così come di due ampie *tournées* in provincia ».

Nel marzo 1943 al Forrest Theatre di New York la tragedia veniva messa in scena ed interpretata da George Coulouris (n. 1903). Nel dopoguerra, la scena americana registra un Riccardo III di Richard Whorf (n. 1906), al Booth Theatre di New York (8 febbraio 1949), per il quale lo stesso interprete ideò scene e costumi, ed uno di José Ferrer (n. 1912), che, dopo averlo recitato in provincia nel 1946, lo presentò il 9 dicembre 1953 all'insegna del New York City Center, con la regia della stessa Margaret Webster che aveva diretto l'esecuzione di Maurice Evans e che si valse essa pure dei bozzetti scenografici di Whorf. Il Riccardo di Ferrer non ebbe, nel complesso, accoglienze molto favorevoli. L'anonimo critico della rivista *Theatre Arts* (febbraio 1954) scriveva comunque: « José Ferrer, che fu un indimenticabile Jago, ci ha dato un'altra magistrale interpretazione di un fellone shakespeariano, Riccardo III... Gobbo, con il naso ad uncino, con il suo « braccio avvizzito » stretto contro il corpo, Ferrer presentò al pubblico il personaggio a guisa di un ragno pronunciando il monologo d'apertura... Stabilendo il tono della tragedia e del personaggio fin dall'esordio, Ferrer interpretò il famigerato gobbo come l'essenza del male risolutamente rivolta ad un solo obiettivo: la corona. Smorzando lo *humour* e gli istrionismi, egli abbozzò una figura più minacciosa di quella di Alec Guinness nell'esecuzione di Stratford (Canada) della scorsa estate. Ferrer ha inserito nel primo monologo alcuni versi dalla terza parte di *Re Enrico Sesto*: « Io, che non ho né pietà, né amore, né paura... io stesso sono solo »; e, assumendoli come nota dominante, sottolineò per tutta la tragedia il disprezzo, l'isolamento e la freddezza di Riccardo per dimostrare il suo completo distacco dall'umanità. Così le sue tormentose grida nell'ultima scena « Non vi è creatura che mi ami; e se io muoio non un'anima mi compiangerà » suonarono con un particolare significato. Se vi fu un difetto in questo solido ed affascinante ritratto, esso consistette nella mancanza di qualità eroica e nell'incapacità di elevarsi a livello dell'eloquenza della tragedia ». Dopo aver rilevato che lo spettacolo nel suo insieme non era pienamente all'altezza del protagonista ,il critico soggiungeva: « Per tenere le scene in continuo movimento, la maggior parte dell'azione si svolgeva sopra ed intorno ad un dispositivo centrale a diversi piani, alle spalle del quale erano siparietti mobili raffiguranti archi o torri. Nella famosa scena dei fantasmi prima della battaglia, gli agitati vaneggiamenti di Ric-

cardo erano sottolineati, con i fantasmi raggruppati insieme sul fondo ».

Nella recensione citata è implicito un rilievo sulla interpretazione che di Riccardo III aveva dato pochi mesi prima (13 luglio 1953), allo Stratford Shakespearian Festival of Canada, nell'Ontario, un illustre attore inglese, Alec Guinness (n. 1914), con la regia di Tyrone Guthrie. Risulta infatti che nell'interpretazione di Guinness maggior rilievo assunse il sinistro umore del personaggio, il cui aspetto esteriore era reso più spaventoso da una parrucca terrigno-rossastra. La stessa sede un po' periferica di questa esecuzione ha fatto sì che essa non abbia avuta troppo larga eco. Nemmeno il biografo del Guinness, Kenneth Tynan, le dedica particolare attenzione.

E' indicativo il fatto che anche un attore inglese come Guinness abbia affrontato l'interpretazione di Riccardo lontano dalla patria. Nel dopoguerra infatti non si registrano, in Inghilterra, incarnazioni del personaggio da parte di attori di qualche rilievo. Circostanza, questa, dovuta certo in buona misura al fatto che dal 1944 un grandissimo Riccardo III aveva preso possesso della scena britannica: quello di Sir Laurence Olivier (n. 1907). Raramente una interpretazione ha incontrato tale unanimità di consensi; un critico autorevole come J.C. Trewin non esita ad annoverarla tra i più grandi avvenimenti nella storia del teatro inglese, insieme con le massime interpretazioni dei Betterton, dei Garrick, dei Kean, degli Irving, delle Siddons. La sera del 13 settembre 1944 al New Theatre è rimasta, negli annali teatrali londinesi, memorabile. Olivier faceva allora parte dell'Old Vic. Il suo collega nel triumvirato direttivo, John Burrel (che fu poi regista dello spettacolo), gli aveva suggerito di affrontare quel personaggio, ma sulle prime Olivier si schermì, non volendo entrare in competizione con Donald Wolfit, il cui successo, come àbbiamo visto, era ancora recente. Finalmente egli si decise, ma si andò accostando alla prova (che segnava il suo ritorno dopo anni ad una parte di grande rilievo) tormentato da presentimenti negativi. Riferisce il suo biografo Felix Barker (*The Oliviers,* Hamis Hamilton, Londra, 1953): « Dopo aver studiato il suo trucco, come fa sempre, schizzandolo su fotografie di faccia e di profilo, egli passò ore di fronte allo specchio, perfezionando il sottile naso da rettile, aggiungendo una verruca

alla guancia, e marcando la sottile, dura linea della bocca. Una parrucca di lisci capelli neri striati di rosso completava un aspetto il quale era così satanico che, come ricorda un attore, certi componenti la compagnia erano indotti a tenerlo a rispettosa distanza anche tra le quinte. Durante le prove egli si sobbarcò una notevole disagio con un dito ed una gamba contratti per dare la sensazione della deformità ». Con tutto ciò Olivier arrivò alla prima in stato di grande nervosismo, tanto — fatto per lui singolarissimo — da trovarsi perfino in difficoltà per mandare la parte a memoria. E venne il grande momento. Per recitare il monologo iniziale, ricorda ancora il Barker, « egli emerse dall'ombra, con il dorso girato a metà verso il pubblico; c'era un umore sardonico sotto la selvaggia sferza della sua lingua che invitava alla riflessione, mentre la varietà del ritmo, il lavoro di punta e di taglio del suo porgere assorbivano completamente l'attenzione... egli cominciò smorzando i toni... e così si accattivò il pubblico. Riuscì ad impiegare più tempo della maggior parte degli attori nel creare il suo effetto perchè aveva ampliato il monologo fino al doppio della sua lunghezza normale. Egli vi aveva inserito parte del lungo monologo di Gloster dal III atto, scena II, dell'*Enrico VI*, un accorgimento che reputava giustificato, dato che quella tragedia fa parte dello stesso ciclo storico, e che la battuta aiutava a spiegare il carattere di Gloster. Fu attento ad evitare l'espediente convenzionale consistente nel rendere Gloster troppo odioso e fellone fin dal principio; si attirò una riluttante ammirazione con i suoi agili « a parte » ed il perverso e penetrante sorriso che balenava e si spegneva con la rapidità della lingua della vipera; ridusse la deformità ad uno zoppicante e lieve incurvamento (nessuna gobba ampiamente imbottita); e molto sottilmente suggerì l'accumularsi del male fin che, all'apice della sua fellonia, accettava la corona. La scena della morte ricevette un pieno trattamento alla Olivier. Dopo uno spaventoso duello in cui combatteva con Richardson che era Richmond, egli cadeva a terra ma moriva lentamente, con una convulsa e frenetica contrazione delle membra. Le sue contorsioni lo liberavano dal piede trionfante di Richmond, e sembrava che la sua nera anima non potesse mai lasciare il corpo fin che, nella sua agonia mortale, gli occhi gli si posavano sull'impugnatura a forma di croce della sua spada. Poi, spenta ogni grazia, egli finalmente crollava ».

Il pubblico gli decretò gli onori del trionfo e l'indomani le critiche parlavano della interpretazione come di un capolavoro. Un anziano e illuminato critico scrisse: « Ho sempre considerato Mr. Oliver un buon attore. Il suo Riccardo gli dà diritto, io credo, ad essere ascritto nel novero dei grandi ». Su *The Observer* il Trewin si esprimeva così: « Troppo spesso gli attori che recitano il *Riccardo III* ci offrono la maschera del personaggio senza il loro cervello. ...Non così qui... E' la fusione dell'intelligenza e della forza drammatica, della bravura e della fredda ragione, che dà tanto rilievo allo studio di Mr. Laurence Olivier al New Theatre. Qui veramente abbiamo l'autentico, duplice Gloucester, pensiero ed azione, cervello e maschera. Per fortuna l'attore non contraffà mai il tragico profondo, il nerissimo fellone carico delle sue poderose e marmoree mascelle. Il suo Riccardo dà ad ogni battuta uno splendore inedito. La sua dizione, flessibile e rapida — spesso rapida come una gora di mulino — è frutto di un cervello in piena attività. Se, esteriormente, egli è una zoppicante pantera, la sua mente non è zoppicante. Altri attori sono riusciti nell'interpretazione del Re Rosso... ed hanno sviluppato la parte con ardente fantasia teatrale; nessuno di recente memoria ci ha reso così consapevoli dell'intelligenza dell'usurpatore, ha reso così plausibile ogni mossa sul palcoscenico dalla grande sfida iniziale alla disperazione ed alla morte finali. La velocità e varietà di Mr. Olivier, l'ingannevole leggerezza iniziale che maschera la decisione e l'odio indurito, il rifiuto di abbassare la spada di fronte alle armi puntate — queste qualità non sono incompatibili con il Riccardo di Shakespeare. Non c'è nessun tentativo di forzare l'eccitazione. Fin dall'inizio l'attore, con la chioma nera, malignamente bonario, pallido in volto, possiede la misura di Riccardo, sia come verdastro corruttore sia come scarlatto emblema del peccato. Egli conserva l'orgoglio dell'uomo — questo Plantageneto è calato dal nido d'uccello predace sulla vetta del cedro — ha una balenante ironia, nella collera può atterrire (« Andatevene via, voi, gufi, null'altro che canzoni di morte »), e i suoi silenzi, beffardi e maligni, sono infinitamente carichi. L'interpretazione lascia molto da ricordare. Prima, la chiarezza dell'esordio e dell'intessimento della rete intorno a Lady Anna (« Il processo di astuta adulazione, di subdola umiltà, è ben sottolineato dalla sua azione, dalla sua voce e dal suo sguardo ». Così Hazlitt su Kean; può valere anche per Olivier). Secondo, il gesto imperativa-

mente regale a Buckingham nel primo nascere della maestà — l'attore è un maestro nell'atteggiarsi — la malizia della « vena di generosità », il riprecipitarsi sul trono ai versi « E' vacante il soglio? è abbandonata la spada? / E' morto il re? senza padrone l'impero? » Infine, il singhiozzo strangolato al « Non c'è nessuna creatura che mi ami » e la rovina sul volto contraffatto quando lo spirito di Riccardo lascia il corpo ai piedi di Richmond. Non facciamo ad Olivier una colpa del fatto che la sua morte non ha « la preternaturale e terrificante grandiosità » di quella di Kean. Ha invece una sua propria agonia e disperazione che dà i brividi allo spettatore ».

Il *Riccardo III*, che tanto timore aveva ingenerato in Olivier, si risolse nel suo più grande successo. Quale riconoscimento della sua ormai definitiva autorità come interprete shakespeariano, John Gielgud, che l'aveva detenuta fino allora, volle cedere ad Olivier la spada che Kean aveva portato come Riccardo III e che era stata anche di Irving. Anni dopo, nel ripetere in sede storica le sue considerazioni sull'interpretazione magistrale, il Trewin (*The Theatre Since 1900*, Londra, Dakers, 1951) definiva « irvinesca » la figura incoronata e scettrata, che stava rannicchiata sul trono come una emanazione di una caldaia di streghe » e rilevava altri altissimi momenti dell'attore (l'accorata disperazione del suo « Il sole non splende oggi » mentre studiava il cielo prima della battaglia). « Era una figura veramente diabolica: un Re Rosso, allevato nel sangue e condotto al potere dal sangue ». Analogo il parere del Crosse (op. cit.): « Nel *Riccardo III* c'è posto per una sola « stella », e Sir Laurence Olivier ... dominava la tragedia come uno dei migliori Riccardi, io credo il migliore, che abbia visto da Irving in poi; pieno di dignità, di grazia e di bonarietà, con agili, svelti movimenti, ed un umor sardonico tenuto bene sotto controllo; e la sua dizione era eccellente, rapida e pur tutta percepibile; anche quando parlava a bassa voce io riuscivo a sentire ogni parola. Il suo momento più eloquente era alla fine della scena dell'offerta della corona, quando Buckingham avanzava con un riso soffocato, per andargli incontro come un compagno di cospirazione, ed era raggelato da un'occhiata altera e da una mano guantata di scarlatto che gli veniva porta per il bacio. Il cambiamento di Riccardo da questo punto fu messo abilmente in evidenza. Il divertimento di ottenere la corona è finito; ora comincia la preoccupazione di conservarla, ed egli perde la

sua leggerezza d'animo e diventa inquieto e facile a perdere il controllo di se stesso. Un aspetto nuovo fu l'interpolazione nel monologo iniziale di una gran parte del monologo di Riccardo nella II scena del III atto dell'*Enrico VI* parte III. Siccome una tragedia è la continuazione dell'altra non ci fu nessun particolar male in questo. Ma l'introduzione di Jane Shore come personaggio muto in due scene costituì un'aggiunta non necessaria ». (Lo stesso Crosse osserva come in un'esecuzione della terza parte dell'*Enrico VI,* nel 1952, da parte della Birmingham Repertory Company diretta da Sir Barry Jackson, fosse stato interpolato il monologo iniziale del *Riccardo III,* pronunciato alla fine, seduto sul trono, dall'attore Paul Daneman, che era Gloucester: anche questa, un'interpolazione accettabile per analoghi motivi). Assai ammirativo è pure il giudizio della Williamson, la quale nota tra l'altro (in *Contemporary Theatre,* Rockliff, Londra, 1956) come *Riccardo III* sia in parte un fellone da commedia e come Olivier non sia stato il primo interprete a rendersene conto. Nel citato *Old Vic Drama* la stessa Williamson aveva riferito più diffusamente, sottolineando il vivo colore dello spettacolo e la efficace coesione della recitazione nel suo complesso (il *cast* comprendeva attori come Sybil Thorndike — Margherita —; Margaret Leighton — Elisabetta —; Harcourt Williams — Edoardo — e sopratutto Ralph Richardson — Richmond, personaggio, quest'ultimo, la cui funzione e il cui significato la regia sottolineava opportunamente). Scriveva la Williamson: « Morris Kestelman ha disegnato scenari che avevano la qualità espressionistica di una pittura medioevale; un ammasso di pittoreschi edifici-giocattolo in strade impicciolentisi in prospettiva, eppure sempre ideati e costruiti in modo da dar l'idea della coesione e non della confusione. La zona luminosa centrale era circondata dal buio, e con accurata illuminazione i costumi di Doris Zinkeison emergevano luminosamente dal fondo e non erano sommersi da esso. Nello spettacolo c'erano parecchi tocchi originali. Jane Shore si muoveva seducentemente nella prima scena, un fantasma ridente e sensuoso dal cui abbraccio Lord Hastings si strappava alla sua prima apparizione. Non vi era nulla contro tale leggera e suggestiva apparizione salvo il fatto che quelli tra gli spettatori non in familiarità col lavoro non era probabile che avessero capito l'allusione, per lo meno nella prima scena. Un'interpolazione più efficace era l'apparizione di Anna, un pallido ed insonne spettro, seduto

immobile di fianco al trono nella scena dell'incoronazione. Già su quella silenziosa e sofferente figura si notava la pallida fredda impronta della malattia e della morte. La battuta di Riccardo « Vieni qua, Catesby: spargi in giro la voce che Anna, la mia sposa, è molto gravemente ammalata » aveva in tali circostanze un terribile rilievo, che colui al quale era rivolta, con uno sguardo rattristato, era pronto a cogliere... Lo splendore dell'araldica in questo spettacolo sottolineava il significato della tragedia come *history*. ...Come nella regia di Guthrie del *Riccardo III* per l'Old Vic qualche anno prima, alcune interpolazioni dal monologo di Gloucester nell'*Enrico VI* comparivano nel monologo iniziale di Riccardo, ma Olivier sottolineava l'allusione alla solitudine ed all'isolamento meno di Emlyn Williams. Quello di Olivier era un Riccardo di beffarda impudenza: giocondo, intrepido, vivo nell'astuzia e pericoloso nell'*humour*. Liscio di capelli e balenante d'occhio, egli aveva una svelta, sinuosa elasticità di movimenti; sottile come un serpente, sondava Buckingham sull'assassinio dei principi con una mielata astuzia che velava un artiglio nascosto e un veleno in agguato. La sua collera era regale, e il suo « Amici freddi verso di me — cosa fanno nel nord, mentre dovrebbero servire il loro sovrano nell'ovest? » era come l'urlo di un lupo che vede la trappola spalancarsi davanti a sè. Egli moriva con una spaventosa ed inumana riluttanza, restituendo colpo per colpo e ferita per ferita fin che sembrava letteralmente strappato dalla vita, come una irriducibile furia, da una mano invisibile ed inesorabile. Era un Riccardo, come lo ha descritto Bradley, con " la gloria del potere intorno a sè" ».

Dopo la ripresa dello spettacolo, che Olivier fece sempre per l'Old Vic, al New Theatre, nel 1949, scriveva Ivor Brown: « La vivezza ed il vigore con cui Riccardo puntava sul trono attraverso le stragi era stata enormemente ammirata allora: non vi fu alcuna diminuzione del piacere che provocava la disinvolta fellonia di Crookback quando il personaggio fu portato in scena ancora una volta. La sgusciante ribaldo, con il suo lungo naso indagatore e la sua odiosa fiducia nella propria impostura, costituiva un magnifico pezzo di *bravura*. Irvinesco è un appellativo troppo alto per esso? Sir Peter (*parte che Olivier aveva ricoperto nella « Scuola della maldicenza » di Sheridan*) era stato interpretato con aderenza alla natura: Re Riccardo fu un gaio saggio di melodramma, come dev'essere... *Riccardo III* rappresenta sempre la serata di un solo uomo: e Sir Laurence

ancora una volta rese evidente che in questo genere di *diablerie* egli ha grande spirito così come grande veleno. Il primo monologo è stato mai recitato meglio? »

* * *

Superfluo avvertire che, quando si parla di tradizione interpretativa del *Riccardo* III si allude ai paesi anglosassoni. Di una vera e propria tradizione, altrove, non è infatti possibile parlare, anche se, or qui or là, la tragedia ha avuto i suoi momenti di favore presso gli attori, i registi e il pubblico. L'argomento della fortuna del lavoro fuor dei paesi anglosassoni esula dal compito che mi sono prefisso, ma ritengo che non sia inutile qualche rapido, indicativo cenno in proposito. Il Rebora (op. cit.) avverte per esempio come al sorgere in Russia degli entusiasmi per Shakespeare abbia eminentemente contribuito la prima rappresentazione del *Riccardo III*, avvenuta nel 1833. (Già la lettura dell'opera non era rimasta senza influenza sul Puskin). In Germania, nota il Praz (op. cit.), « nel nostro secolo, il teatro espressionista tedesco ha dato una delle sue migliori prove con la messa in scena del *Riccardo III* ». Evidentemente il Praz si riferisce allo spettacolo di Leopold Jessner, regista il quale improntò del suo stile la scena tedesca durante il periodo (1919-25) in cui ebbe la direzione dello Staatstheater di Berlino. Allievo di Reinhardt, lo Jessner praticò l'abolizione delle scenografie tradizionali in favore di dispositivi scenici a livello multiplo e basati quindi su scale. A proposito del suo *Riccardo III* — protagonista Fritz Körtner (n. 1892) — Alberto Spaini (*Il teatro tedesco,* Garzanti, Milano, 1943, nuova ed.) ricorda: « ... quando Riccardo III, col corpo nudo e sanguinante, correva su per uno scalone monumentale rappresentante un campo di battaglia, gridando: « Un cavallo, un cavallo! » gli studenti del loggione lo urlavano, consigliandolo di andare a cercare il cavallo ai piedi della scala, poichè in cima vi era poca probabilità di trovarlo ». Naturalmente il talento rinnovatore dello Jessner non si esauriva in queste polemiche bizzarrie.

Un memorabile *Riccardo III* si ebbe a Parigi (stagione 1933-1934), in uno dei così detti Teatri del Cartel: l'Atelier di Charles Dullin (1885-1949), che ne fu regista ed interprete, impiegando una riduzione — abbastanza fedele — di André Obey. Il suo biografo Lucien Arnaud (*Charles Dullin,* L'Arche, Parigi, 1952) osserva: » *Riccardo III,* una delle grandi interpretazioni di Charles Dullin, il

cui fisico, a parte la recitazione, realizzava quella identità fra il personaggio e l'attore che moltiplica la forza dell'espressione ». Robert Brasillach pone il *Riccardo III* al vertice dell'arte di Dullin; in tale tragedia, secondo lui, « grandissima ». In *Animateurs de théâtre* (La Table Ronde, Parigi, 1954) egli scriveva: « ... dalla commedia Charles Dullin può innalzarsi all'altezza del dramma tragico; lo abbiamo ben visto in *Riccardo III*, quando lo sgradevole gobbo incoronato, ebbro di delitti e di ambizioni, simile, nel suo costume dorato, ad una vecchia, volteggiava sulla scena come una foglia morta, abbandonata a tutti i venti. Allora l'autentico spirito shakespeariano si stabiliva sulle tavole dell'Atelier, spazzava tutto con la sua tempesta. Raramente senza dubbio, con dei mezzi tanto semplici (*la proverbiale, nuda, povera e geniale semplicità di Dullin*), si era visto Charles Dullin riuscire ad imporci simili immagini di follia e di grandezza: basta ricordarsi quel combattimento mimato da dodici comparse, quel balletto della guerra danzato da attori anonimi, mentre sorgeva, simile ad un guerriero di Hokusai, curvo sotto la lancia immensa e pesante, il gobbo regale, e risuonavano i tamburi della battaglia. Gli è che prima di realizzare Shakespeare sulla scena Charles Dullin l'aveva incarnato nel suo cuore ». Secondo il Brasillach il personaggio di Riccardo III, come altri, si addiceva a Dullin, perchè si trattava di uno spirito dominatore, non diminuito neppure dalla sconfitta.

Tra i grandi mattatori italiani dell'ottocento e del primo novecento, non affrontò Riccardo Tommaso Salvini, il quale, richiesto del perchè, rispose: « Semplicemente perchè Riccardo III era piccolo e gobbo, e il mio fisico non gli si adatta. « (cfr. Cesco Salvini, *Tommaso Salvini*, Cappelli, Bologna, 1955). Lo ebbe invece in repertorio Ernesto Rossi (1829-1896), che con le sue interpretazioni shakespeariane conquistò perfino Londra. La fortuna del *Riccardo III* in Italia fu comunque alquanto limitata, tanto che, allorchè, il 15 febbraio 1950, la tragedia venne rappresentata dal Piccolo Teatro di Milano con la regia di Giorgio Strehler e l'interpretazione di Renzo Ricci (n.1899), essa assunse quasi un sapore di novità. Scrisse allora fra l'altro Renato Simoni sul *Corriere della sera*: « La tragedia è stata rappresentata entro un quadro scenico che aveva la struttura dei palcoscenici elisabettiani; ma luttuoso di panni neri e d'argento; funerea cornice, parata per accogliere tutte le morti che la tragedia rappresenta. Ingegnosa risoluzione di un

problema difficilissimo in un palcoscenico angusto; che però qualche volta, quando l'aria aperta sarebbe stata necessaria — nelle scene di battaglia specialmente — ha limitato il respiro alla tragedia. Giorgio Strehler ha risolto gli infiniti problemi rappresentativi del *Riccardo III*, e dove non poteva superarli li ha per lo meno aggirati con la ingegnosità, col colore, col ritmo. E lo spettacolo, decorato dai magnifici costumi del Coltellacci, assunse una tragicità senza incrinature, e, guidato da questo esperto e fantasioso regista, riuscì bello e significante. Qualche volta però la crudezza della materia superò gli accorgimenti del regista, che per conto proprio non mancò mai di misura; se mai chi esorbitò fu Riccardo con la monotonia dei suoi assassinii. Renzo Ricci fu Riccardo III, e il tremendo personaggio apparve per opera sua violento, sospettoso, bugiardo, esasperato dal bisogno di fare il male, riempiendo di sè la tragedia, con atteggiamenti ed accenti bellissimi. Solo mi parve nel fingere l'umiltà religiosa egli spingesse l'ipocrisia del personaggio verso la satira di se stesso... Nelle parole della tragedia si traudì o parve tacere quando conveniva e si continuò quasi, nel fondo dell'azione, una musica corale assai efficace ». E il Ferrieri (*Novità di teatro,* ERI, Torino, 1952): « Quanto alla realizzazione spettacolare essa è stata coerente a una linea appunto di gusto elisabettiano... Al solito ricchezza di trovate, varie e ingegnose intersecazioni di movimenti nello spazio comandato... Per la recitazione è naturale che in un complesso così numeroso e di varia provenienza si possano fare quante riserve si vogliono. Renzo Ricci, rispettosissimo della regia, ha avuto momenti veramente suggestivi: è anche spiegabile che sia stato più caldo nei toni grotteschi e terrificati, che non in quelli propriamente tragici, perchè, nonostante la catena di morti all'anagrafe, e di quelli, che, in un simile ambiente, saranno morti clandestini, qui tragedia non c'è ». Su *Sipario* (marzo 1950) il sottoscritto scriveva: « ... Di fronte ad uno spettacolo come questo *Riccardo III* l'impressione fondamentale cui non ci si può sottrarre è questa: che Strehler abbia avuto molto chiaro un concetto, una intenzione « tonale » ed abbia saputo perseguirne la realizzazione scenica con rigore implacabile... Questo spettacolo « funebre » ha coinciso (e penso non sia un caso) con quella che a me piace chiamare la crisi giansenistica di Strehler ». Dopo aver rilevato la nuova tendenza del regista a linearizzare il disegno scenico, la recensione proseguiva: « Nel *Riccardo III* tutto il superfluo è affidato alla fan-

tasia dello spettatore, fino a quella battaglia, un po' costretta dallo spazio, ma certo orientata nel senso giusto, di sintesi, se non proprio di stilizzazione ». Veniva poi criticato l'eccesso di concretezza e di oggettivazione nell'apparizione dei fantasmi, alla quale non corrispondeva la presenza in scena di Riccardo e di Richmond. Sottolineato lo splendore cupo dei costumi di Coltellacci, l'aderente funerarietà dell'illuminazione, prevalentemente interna alla scena, la pertinenza dei ritmi musicali di Carpi, soffocati sotto il rullio tetro dei tamburi, il sottoscritto rilevava: « Tutto questo è molto coerente; e in un simile quadro spettacolare ben fanno spicco soluzioni geniali come quella del finale del terz'atto, con l'apparizione raggelante dello scheletro all'usurpatore che ha vestito i panni e gli attributi regali. Il *Riccardo III* costituisce un progresso, rispetto ai precedenti spettacoli shakespeariani di Strehler, anche riguardo alla recitazione, il cui timbro generale è risultato immune da quegli stridori stilistici cui i nostri eterogenei complessi ci hanno abituati. Il che non significa che le stonature non ci siano state, derivanti da una distribuzione qualche volta insufficiente o inesatta... Il Riccardo strehleriano di Ricci... ha illuminato ancora una volta sull'ampiezza dei mezzi e delle doti di questo attore laboriosissimo e sulla ricchezza dei risultati ch'egli è in grado di conseguire se opportunamente indirizzato. Talvolta la sua tendenza alla sonorità rompe il disegno del personaggio, ma in genere questo conserva una plastica e mordente forza. Circoscritta solo dai limiti già insiti nella sua stesura così monocorde e priva di chiaroscuro e di sospetto... pur nella ben shakespeariana protervia barbara, che vale a sollevare il tiranno in un clima tragico, da quello di epica dei « pupi » cui sembrerebbe doveroso ascriverlo ».

* * *

Non resta che da aggiungere un cenno sul contributo fin qui recato dal cinema alla documentazione della tradizione interpretativa del *Riccardo III*. La filmografia shakespeariana pubblicata nel fascicolo di novembre-dicembre 1955 della *Revista Internacional del Cine* registra cinque *Riccardo III* prima di quello di Olivier: uno americano, del 1908, diretto da Stuart Blackton ed interpretato da Tomas H. Ince; uno inglese, del 1911, realizzato da Frank R. Benson per la propria interpretazione; un terzo francese, del 1912, diretto da André Calmettes (?) ed interpretato da Philippe Garnier;

un quarto americano, del 1913, diretto da M.B. Dudley ed interpretato da Frederick B. Warde; ed un quinto tedesco, del 1919, in cui agisce la compagnia diretta da Max Reinhardt, con Conrad Veidt quale protagonista. A questo elenco vanno aggiunti il film americano *Show of Shows* (Rivista delle nazioni, 1929) di John Adolfi, il quale includeva una sequenza in *technicolor* in cui John Barrymore interpretava un brano del *Riccardo III*. Pare che tale sequenza fosse assai ben realizzata e che, nel recitare il famoso monologo iniziale (il film era già sonoro), Barrymore spiegasse tutta la sua arte. Ancora va aggiunto l'americano *Prince of Players* (*Il principe degli attori*, 1955) di Philip Dunne, biografia romanzata di Edwin Booth, nella quale Richard Burton, nei panni del grande attore ottocentesco, interpreta un brano del *Riccardo III*. La rappresentazione figura come svolgentesi all'aperto, fra i minatori della California, e la recitazione, invero eccellente, del Burton dovrebbe mirare a riprodurre quello che si presuppone sia stato lo stile di Booth. In realtà il Burton si dimostra con ogni probabilità influenzato dal Riccardo di Olivier e, nella sua efficacia, un po' troppo intimo e sofisticato, forse, come osserva Gavin Lambert, anche in rapporto al luogo ed al particolare pubblico cui quella rappresentazione risulta nel film dedicata.

L'ultimo, splendente capitolo della storia che siamo venuti tracciando è dato dal film di Laurence Olivier (1955), nel quale egli ha ripreso le linee fondamentali della sua interpretazione scenica, inserendola in un contesto cinematografico di geniale originalità e, al tempo stesso, di esemplare sapore shakespeariano. Il Riccardo cinematografico di Olivier si salda strettamente alla tradizione britannica, sia attraverso l'accoglimento, denunciato fin dai titoli di testa, di alcune interpolazioni di Cibber, di Garrick e di altri, ormai classiche, sia in certi tratti della sua interpretazione che, come abbiamo visto, trovano preciso riscontro nell'impostazione data da Irving (oltre che da altri attori) al personaggio. Anche la formidabile trovata consistente nel pronunciare i monologhi con lo sguardo fisso verso lo spettatore trova riscontro in qualche analoga soluzione teatrale di altri interpreti, che abbiamo avuto occasione di ricordare (cfr. Barrymore). Vi è qualche critico (vedi Tony Richardson in una *London Letter*, apparsa in *Film Culture*, N. 2 del 1956), il quale ritiene che l'interpretazione di Olivier abbia perduto di efficacia nel trasferimento dalla scena allo schermo, in quanto la sua

elettricità si sarebbe troppo esteriorizzata, il gioco del personaggio sarebbe troppo scoperto fin dall'inizio, a detrimento della potenza d'effetto di certi momenti successivi, i toni comici sarebbero eccessivamente sottolineati, e in quanto il regista Olivier si sarebbe troppo compiaciuto dell'attore Olivier. Può darsi che in questi rilievi vi sia un fondamento di verità; ma l'interpretazione non cessa di apparire un modello straordinario di intuizione, di stile, di estro creativo. Quanto al regista Olivier, egli ha rivelato in una intervista di aver sperato che il film che gli era stato proposto da Korda fosse da lui Olivier soltanto interpretato, ma diretto invece da Carol Reed. Bisogna essere molto grati a Carol Reed per non aver assunto l'incarico e per aver così consentito di nascere ad un capolavoro, che rappresenta un punto d'arrivo nella storia della tradizione interpretativa di questo testo shakespeariano.

Osservazioni sul *Riccardo III* di Shakespeare e di Olivier

di GABRIELE BALDINI

Dei film shakespeariani diretti da Sir Laurence Olivier, *Hamlet* (1948) era il più difficile, *Richard III* (1956) il più facile. Non deve meravigliare che gli sia riuscito. Tutt'al più, dovrebbe meravigliare l'accorgersi che, tutto sommato, poteva riuscirgli anche meglio, anche molto meglio. In altre parole, data l'estrema difficoltà di *Amleto*, l'Olivier ne trasse un film di gran lunga superiore a quello che ci si sarebbe potuti aspettare mentre, data l'estrema facilità di *Riccardo III*, quel che abbiamo visto, in fondo, lascia un poco delusi.

Parlo da appassionato frequentatore di cinematografi e di teatri (anche d'opera; la cosa ha la sua importanza quanto a *Riccardo III*), e da professore di letteratura inglese. Il mio punto di vista, quindi, potrebbe dirsi estremamente eterogeneo, e mi si potrebbe rimproverare di non aver criteri generali, ma soltanto generici. Purtroppo, in tutte quelle « vesti », il film ha sortito la stessa impressione: al frequentatore di cinematografi, infastidiva la circostanza affatto inconsueta di sentire parlare in versi (molti dei quali sapevo a memoria), al frequentatore di spettacoli di prosa ripugnava l'assenza d'un po' di sipario e dei quattro passi nel ridotto, che venissero a scandire due ore troppo lunghe di tensione continuata, al professore di letteratura inglese, poi, riuscivano intollerabili i tagli e, ancor più, le aggiunte. Il meno insoddisfatto, a dir la verità, era, in me, l'appassionato dei teatri d'opera: c'era il libretto senza la musica: ma c'erano le scene, le luci, i costumi, tutto quel che deve e sa dar nell'occhio, a contentarmi. E poi se non c'era la musica, ripeto, c'era il libretto; e il libretto, come libretto, giudicato, cioè, soltanto nella sua funzione di libretto, era eccellente.

Che, a dir la verità, *Riccardo III* è poco più d'un libretto. Nè questo ha da suonare irriverente, perchè, a salvar la propria reputa-

zione, per fortuna, Shakespeare ha altri argomenti. *Riccardo III* dovett'essere il suo primo banco di prova impegnativo: ma d'un impegno preso con l'impresario, con gli attori, con il pubblico: non un impegno preso con se stesso. E, difatto, della sua natura più essenziale di poeta drammatico, *Riccardo III* ci dice poco o nulla. Ci dice solo d'uno stadio della sua formazione: d'uno, a dire il vero, affatto sperimentale.

L'esperimento era uno per giungere alla tragedia. E segnava, comunque, un progresso, per molti aspetti nettissimo, su un esperimento — nella stessa direzione — da attribuirsi a qualche tempo prima: *Tito Andronico*. La cronologia delle opere giovanili di Shakespeare è tutta fondata soltanto su congetture: e quindi non si possono fissare delle date certe e immutabili, per questi *esperimenti*. Stando alla cronologia fissata da E. K. Chambers (1), che per moltissime ragioni, è opportuno prendere a fondamento, il *Riccardo III* si dovrebbe attribuire circa al 1592-93, e gli stessi limiti cronologici si dovrebbero accettare anche per l'altro dramma sperimentale: il *Tito*. Ma si può supporre, ragionevolmente, che questo precedesse l'altro perchè il dettato stilistico e, insieme, la struttura drammatica vi si rivelano a uno stadio più ingenuo e rozzo.

Tito Andronico e *Riccardo III*, comunque, ci stanno, all'inizio della carriera di Shakespeare, a mostrare in quale grave equivoco egli si fosse impantanato. In quello, cioè, che gli aveva fatto scambiare per tragedia ciò che era, tutt'al più, un melodramma. Aristotele aveva detto in un celebre, ma non sempre perfettamente inteso, paragrafo della *Poetica* che la tragedia doveva muovere la pietà e il terrore: e per « terrore » si doveva intendere l'aspettazione trepidante della catastrofe imminente. Aristotele aveva anche aggiunto che buon personaggio da tragedia avrebbe dovuto considerarsi colui che, pur non essendo in tutto e per tutto virtuoso, non si fosse, tuttavia macchiato di colpe gravi per sua propria elezione, per sua malizia o incoscienza, o matta bestialità, ma a causa, piuttosto, d'una valutazione errata delle circostanze, d'una interpretazione distorta di se stesso. Aristotele non dice proprio queste parole, ma esse, comunque, mi sembra che spieghino sufficientemente e interpretino onestamente l'idea che egli s'era fatta dell'eroe tragico. Costui, in-

(1) WILLIAM SHAKESPEARE: *a Study of facto and problems*, Oxford 1930, II, 294-305.

somma, avrebbe dovuto avere proporzioni umane, credibili. Il pubblico avrebbe dovuto saper riconoscere, nell'eroe tragico, se stesso. Il momento delicatissimo della « purificazione » o « catarsi » sarebbe caduto proprio nell'attimo in cui lo spettatore, preso di pietà per l'eroe, si fosse sentito a un pelo non soltanto da lui, ma anche dalla stessa sua catastrofe, e cominciasse a « paventare » che questa potesse travolgere anche lui. Condizione essenziale perchè la pietà e il terrore funzionassero in senso catartico, avrebbe dovuto essere, quindi, la credibilità e la giustezza delle proporzioni morali e fisiche dell'eroe. Non troppo virtuoso, ma nemmen troppo insensibile.

Tito Andronico e *Riccardo III* rappresentano i più gravi mancamenti a questa regola di cui mai Shakespeare si facesse responsabile. In *Tito Andronico* si assiste, sulla scena, non solo all'uccisione violenta d'una mezza dozzina di personaggi, ma anche alla mutilazione cruenta d'alcuni fra essi. A Lavinia, per esempio, vengon tagliate la lingua e le braccia. Tito si taglia una mano da sè. E' chiaro che, con questi mezzi, non si eccita il terrore in senso aristotelico, ma solo l'orrore allo stato non direi nemmeno puro, ma grezzo; e cui non segue la « purificazione », ma la ripugnanza, la nausea e quindi il disgusto. Tutti sentimenti, com'è chiaro, affatto alieni all'accoglimento dell'emozione tragica. In *Riccardo III* l'errore è meno appariscente, ma più grave. I fatti cruenti e violenti — fra cui l'uccisione di due bambini nella torre di Londra — avvengono per buona parte fuori di scena, dietro le quinte, al riparo degli sguardi timorati degli spettatori. Ma si contravviene alla regola essenziale che prevede non solo la credibilità del protagonista, ma soprattutto che la catastrofe, in certo modo, giunga a sconcertare, a turbare gli animi degli spettatori al momento in cui, per buona misura, la riconoscono ingiusta. Perchè la « purificazione » funzioni, infatti, bisogna che l'eroe tragico senta su di sè il peso del fato, come un'ingiustizia. Altrimenti la molla segreta della ribellione, nell'animo dello spettatore, non reagisce. Ci si meraviglierà che lo spettatore venga chiamato in causa tanto spesso. Il fatto si è che in teatro, contrariamente a quel che avviene al cinematografo, il rapporto fra lo spettatore e il drammaturgo — l'attore fa solo da intermediario — è tutto. Aveva raccomandato Aristotele: « Non bisogna che la tragedia rappresenti uomini estremamente malvagi e corrotti, mentre passano dalla felicità all'infelicità, perchè, anche

se una composizione siffatta può soddisfare i gusti del pubblico, non potrebbe però, suscitare nessun sentimento di pietà e di terrore ». Il *Riccardo III* si fa a divulgare, per l'appunto, la storia d'uno che, essendo « estremamente malvagio e corrotto », vien sorpreso nel punto in cui passa dalla « fecilità all'infelicità ». Non si sarebbe potuta violare la ricetta in modo più flagrande e apparisceente.

Shakespeare non aveva letto la *Poetica* di Aristotele. Ma *Re Lear* ci sta, per l'appunto, a dimostrare che ne aveva, comunque, profondamente intuito il tenore. *Re Lear*, ad ogni modo, stando al Chambers, fu composto a una dozzina d'anni e passa di distanza da *Riccardo III*. All'epoca in cui scriveva quest'ultima tragedia, delle leggi della *Poetica*, Shakespeare doveva avere una intuizione molto più pallida. Tuttavia, nonostante sian contravvenute, bisogna riconoscere che, agli inconvenienti che n'erano risultati, Shakespeare aveva, in certa misura, saputo porre un qualche rimedio. Riccardo, duca di Gloucester, quel personaggio, cioè, tutto crimini e nefandezze, che per Aristotele sarebbe stato soprattutto vitando, s'era studiato, non dirò d'andare accattando pretesti per il pentimento, ma per lo meno di evocare attorno a sè qualcosa che potesse prenderne il luogo. A contrastare, almeno, se non a interrompere, la catena di crudeli efferatezze perpetrate dal Duca di Gloucester, Shakespeare aveva inventato, infatti, un personaggio, una specie di personaggio-coro: la regina Margaret. Era costei una povera vecchia demente, cui il drammaturgo aveva, come si dice, dato già spago in altri tre drammi: in quelli che, nell'in-folio, sono conosciuti come la prima, la seconda e la terza parte di *Enrico VI*. La regina Margaret era, infatti, la moglie di quest'ultimo re, e, quindi, il baluardo della fazione lancastrense (la rosa rossa). Il Duca di Gloucester, irriducibilissimo yorkista (la rosa bianca), s'era trovato, addirittura, a doverle assassinare il marito, alla fine del terzo *Enrico VI*; un dramma che, quanto ai fatti narrati, e alla composizione, precede immediatamente il *Riccardo III*. Ma bisogna aggiungere che, oltre al marito, il Duca di Gloucester le aveva assassinato anche il figlio.

La presenza continua, anche se, diremo così, sotterranea e corale di Margaret nel *Riccardo III* ci sta a significare che il *vilain*, lo « scellerato », prim'ancora che quelli con il supremo giudice, nell'altra vita, ha ancora qualche conto da saldare in questa. E' vero che la vecchia regina spodestata, tutt'al più, gli frappone soltanto degli inciampi. Ma è anche vero che, nell'economia drammatica, questi

inciampi costituiscono le uniche pause di respiro consentite a un personaggio, come Gloucester, che, altrimenti, si ritroverebbe i tratti distorti dall'eccesso di tensione delle sue stesse (incredibili, e quindi non credute, almeno fino al segno di provocare « pietà e terrore ») scellerataggini. Quando i trionfi sulle sue vittime fan meglio prova di tacitare la coscienza di Riccardo, sempre sbuca dal fondo d'un qualche corridoio, ad amareggiarglieli, la larva maledicente di Margaret. E ristabilisce un equilibrio che è, insieme, morale e artistico: stabilisce, per quanto con effetti, talvolta, di soverchiante stridore, un ritmo.

La regina Margaret, in altre parole, è sempre un argomento valido per difendere *Riccardo III* sul piano della credibilità drammatica. Non per nulla gli stessi tratti di Gloucester s'alterano, al momento di dover rendere conto del suo operato, a quell'importuno fantasma. Tant'è vero che non glielo rende.

Sul piano delle grazie poetiche (scarsissime, in questo dramma), per contro, si può trovare un argomento di difesa soltanto appoggiandosi a un luogo: il sogno di Clarence (I, iv, 1-83). Prima d'essere assassinato e affogato nella botte di malvasìa, il duca di Clarence ha modo di fare, di sulla falsariga del *Somnium Scipionis* e del VI dell'*Eneide*, una bella tirata in cui narra come abbia pregustato, per così dire, gli orrori dell'al di là: in quest'occasione, il verso da una parte e le immagini dall'altra, acquistan morbidezza e raggiungono il canto, come in rarissimi altri luoghi del primo Shakespeare. Direi che, anzi, seguendo il cammino percorso fin qui dal poeta, il sogno di Clarence sia l'unico luogo poetico che faccia presagire certi momenti incantati di *Romeo e Giulietta* e del *Sogno di una notte di mezza estate*.

Insomma, Margaret e Clarence ci stanno a bilanciare la solitudine di Riccardo, un personaggio che, se altri mai, nella splendida galleria shakespeariana, ha bisogno di non restar solo.

Si scusi questo preambolo un po' lungo: era necessario, per spiegare in che cosa, soprattutto, consiste la natura del fraintendimento di cui il *Riccardo III* dell'Olivier è il frutto. Il film, infatti, crede di poter fare a meno, seppure in misura diversa e secondo accorgimenti diversi, proprio di Margaret e di Clarence. Clarence non è che sia del tutto soppresso; ma è peggio che soppresso: è strozzato. Vien seguito stancamente fino al punto in cui ha da porgere la famosa battuta, e mentr'è sul punto di farsela uscire di bocca e lo spetta-

tore, al primo assaggio, è invogliato, finalmente, ad abbandonarsi dopo tanto gracchiare, alla molle e suasiva musica d'una ventina di versi veramente belli, quella vien soffocata nella gola dell'eccellente neo-baronetto Sir John Gielgud. Margaret, poi, è ignorata del tutto. Il suo stesso personaggio è affatto soppresso e il buco mascherato. L'Oliver, in sostanza, si è regolato, con lei, come s'era già regolato con Rosencrantz e Guildenstern e con Fortebraccio nell'*Amleto,* seguendo una vecchia e collaudata costumanza. Ma Rosencrantz, Guildenstern e Fortebraccio sono, in *Amleto,* solo delle parti accessorie. Margaret, in *Riccardo III,* è la deuteragonista. Sarebbe come fare Otello senza Jago, o, peggio ancora (e meglio, per contro, quanto all'appropriatezza dell'esempio) Jago senza Otello. Un Jago a vuoto, insomma, che si esercita contro l'aria.

Come si vede, non si tratta qui, più o meno, di fedeltà a Shakespeare, o fedeltà a un grande testo. Shakespeare, in questo dramma, fu a stento fedele a se stesso. Si tratta solo, e più semplicemente, di fedeltà a una elementare coerenza drammatica. Il racconto cinematografico ha bisogno di tale coerenza, mi sembra, anche più che non il dramma rappresentato in teatro. Perchè, in teatro, fino a un certo punto, la soppressione di Clarence e di Margaret si può giustificare con il pretesto di consentire a che il « grande attore » misuri gagliardamente il campo della scena tutto per sè. Ma al cinematografo, l'idoleggiamento del « mattatore » fino a questo punto, non è mai stato ritenuto, men che legittimo, anche soltanto tollerabile. E si noti che l'Olivier — da me visto recitare *Riccardo III,* per l'Old Vic, a teatro, più d'una volta — proprio in quell'occasione in cui avrebbe potuto, non s'era davvero avventurato a toglier dal copione nè Clarence nè Margaret.

Qui, è vero, a ridurgli le possibilità d'una alternativa, c'era il fatto che il tempo stringeva: e che sulla poltrona o sulla sedia del cinematografo, dopo due ore, non si sa più come restarci fermi. Ma, in primo luogo, c'erano tanti altri tagli da fare, meno imprudenti e compromettenti di quelli che si son fatti, e, soprattutto, si poteva sacrificare, almeno, qualche aggiunta e, una sopra tutte le altre e la più vistosa e rumorosa, quella della battaglia finale. Forse l'Olivier sperava in un secondo successo personale. Di rinnovare, cioè, l'applauso a scena aperta, per così dire, guadagnato sul campo, con la battaglia di *Enrico V* (1945). Ma bisogna dire che, dopo dieci anni, lo spirito battagliero dell'Olivier si è affievolito alquanto. Nei

momenti migliori, quella del campo di Bosworth non è che una stanca copia della battaglia sul campo di Agincourt. Nuocciono a questa nuova battaglia, tra l'altro, delle palesi discontinuità fotografiche: l'alternarsi di riprese dirette in esterno con riprese evidentemente ripieganti su sistemi di sovrimpressione (non oso adoperare termini tecnicamente più precisi), si traducono in problematici e sgradevoli scarti di luce: per cui si finisce, a momenti, col non saper più bene che ora del giorno (o del crepuscolo) volge in quel punto. Non meraviglia che la battaglia si risolva con la sconfitta dell'eroe: prevista, del resto, dal poeta; arciprevista e arcigoduta in precedenza dal pubblico. Meraviglia, semmai, l'eco sorda che accoglie talune famose battute shakespeariane, quelle passate in proverbio, insomma, come il famoso: « Il mio regno per un cavallo! » (V, iv, 7, 13). Direi che avendo già sacrificato Margaret e Clarence, due « argomenti » così essenziali per condurre in porto l'ansimante macchina di questo melodramma, tanto valeva sacrificare anche « il mio regno per un cavallo! ». L'effetto immiserito che sorte quella celebre battuta al cinematografo fa un po' da spia all'errore fondamentale che vizia tutta la *performance*. Quella battuta, infatti, è tra quelle calcolate apposta per risuonare su di un palcoscenico, fra le quinte e i praticabili: tutta la reputazione che le è cresciuta addosso deriva dal fatto che gli spettatori elisabettiani, a teatro, la battaglia di Bosworth, impediti affatto a vederla, eran costretti a immaginarsela nella fucina del pensiero in « the quick forge and working-house of thought » (*Henry V*, V, prol. 23), secondo una espressione shakespeariana singolarmente felice e appropriata. L'effetto della battuta consiste nella sua comprensività. Se Riccardo ha veramente deciso che valga la pena di perdere il regno, e quel regno così laboriosamente sudato (anche il sistematico assassinio di stato, vuol dire Shakespeare, è una forma di lavoro che va, non importa in che modo e in che misura, retribuita) per un cavallo, si vede che le sorti delle milizie in campo son disperate e non c'è più niente da fare: c'è soltanto da salire alla svelta in groppa a quel benedetto cavallo e mettersi fuor della portata delle grinfie del Conte di Richmond. Il dissidio fra la rosa rossa di Lancaster e la rosa bianca di York non ha più ragione. D'ora in avanti, a dir la sua, avremo la famiglia Tudor, con tutti i suoi fastidiosi clienti. Tutto questo, rapido come il lampo, è nella battuta: « Il mio regno per un cavallo ». Soprattutto perchè, agli spettatori elisabet-

tiani, fino a quel momento, non era stato dato di *vedere* nulla di nulla della battaglia che si veniva combattendo, salvo delle milizie che attraversavano di corsa l'angusto palcoscenico. Shakespeare aveva *fatta* la battaglia con quattro stecchi di didascalìe: e queste erano, infatti, estremamente concise: « Alarums. Excursions. Flourish of Trumpets. Another part of the field, ecc. ». (Allarmi, scorrerie, squilli di trombe. Altra parte del campo, eccetera). Concise e lapidarie. La battuta di Riccardo viene a illuminare, come un lampo, la scena e a rendere edotti gli spettatori della catastrofe yorkista.

Ma al cinema avevamo già visto tutto. Tutto di tutto. Le truppe di Richmond. Le truppe di Riccardo. Ora avanzano quelle. Ora avanzano, per contro, quelle altre. L'un esercito dispone le offese L'altro le difese. (E tutto ricostruito a puntino, « according to the records », stante i documenti). E s'era visto scontrarsi quel drappello con quell'altro. Dar di piglio quelle alabarde con quelle avverse. E cadere quel duca, e accogliere il fendente quel valvassore. E tutti s'eran capacitati di come un cavallo fosse sgusciato di sotto a re Riccardo, e di com'egli si trovasse, per questo accidente, a mai partito. Capacitati gli spettatori, coi propri occhi, di tutto questo, la battuta famosa arriva tarda e stracca, appena come una giunta iterativa.

Tutto questo per dire che l'Olivier non ha avuto il coraggio che ebbe Renato Castellani, nel suo *Giulietta e Romeo* (1954), di disfarsi completamente del testo shakespeariano, e usarlo, qua e là, soltanto a risolvere, spesso magistralmente, delle smagliature del nuovo « screen-play ». Trattandosi d'un dramma mediocre come *Riccardo III,* tutto avrebbe cospirato a indurre il regista a « servirsene » piuttosto che « servirlo ». Ma sembra appunto che l'Olivier si sia votato all'appiglio più equivoco; a quello, cioè, di servire il testo, « ma non troppo ». Il guaio si fu che, invece di farsi aiutare nel « servizio », da ricuciture e integrazioni personali, come aveva fatto il Castellani, l'Olivier si è servito di ricuciture e integrazioni tradizionali. Nientemeno che dei *businesses,* delle trovate sceniche, cioè, e delle *alterations* settecentesche di Colley Cibber, David Garrick, ecc. La storia dei rifacimenti di *Riccardo III,* è già stata fatta, da me, succintamente, altrove (2), e a quella rimando chi vi

(2) Cfr. il volumetto dedicato a *Riccardo III* nella B.U.R. (Biblioteca universale Rizzoli), Milano 1956, pgg. 8-12.

portasse interesse. Qui è sufficiente osservare che i rifacimenti di *Riccardo III*, a giudicar dalle repliche e dai giudizii dei critici, dovettero essere considerati eccellenti: tanto più severo ne consegue che si debba pronunziare il giudizio sul dramma che se n'è avvantaggiato. Ma l'Olivier, mantenendosi fedele ai « rifacimenti », in specie del Colley Cibber e del Garrick, ha come mostrato di ritenere che la *materia* di cui soprattutto si potesse profittare fosse più in quelli che nel dramma: e che, in altri termini, il cinematografo fosse l'ultimo ripiego che tutti potesse avallarli.

Ora c'è sempre questo di straordinario da dover riconoscere nei classici (e Shakespeare è, per l'appunto, un classico): che anche i loro errori, tutto sommato, val la pena di metterli a frutto. E che c'è più saggezza nell'accettarli, pur conoscendoli per quel che sono, che nel restaurarli.

Voci italiane per Shakespeare sullo schermo

di CLAUDIO TRISCOLI

Da un punto di vista generale il problema del doppiaggio resta anche oggi un problema aperto e scottante. Intuito e inventato per motivi essenzialmente economici, cioè motivi di mercato e di diffusione, esso oltre a « tradurre » una voce in una lingua diversa serve molto spesso a « prestare » una voce più adeguata ad un attore che non sia particolarmente dotato di questo mezzo di recitazione, quando non si tratti di dare anche una esatta dizione a chi non la possiede.

Ma se la questione del doppiaggio può avere una giustificazione convincente considerando il fatto in senso economico e commerciale, tale giustificazione non vale e non ne esistono altre su un piano di rigore estetico. Con il doppiaggio un determinato film,

concepito, studiato e realizzato in un determinato modo, per quanto sia opera di scarso valore, subisce delle parziali, anche minime, modifiche che in qualche parte lo alterano. E nel caso che il film sia opera di alto valore, allora una pur parziale alterazione ne modifica gravemente l'originale e autentica stesura. Qui però si pone il caso delle traduzioni letterarie, in materia di narrativa e di poesia, con il quale il doppiaggio ha indubbiamente qualche somiglianza.

E sia l'una cosa che l'altra, a parte le polemiche sollevate e talvolta sopite ma pronte a risorgere tra i sostenitori di tesi contrastanti e difficilmente mediabili, costituiscono problemi non risolti e attualmente non risolubili.

Ma tant'è: il doppiaggio esiste e vale tenerne conto, cercando di esaminare la questione in modo pratico e concreto.

Innanzitutto si può considerare la questione del doppiaggio come un fatto meccanico. Cioè si può dire che è doveroso da parte dei doppiatori ripetere con eguale voce, per quanto riguarda timbro, estensione e sfumature, la voce originale. Ma subito appaiono i limiti di questo concetto. Sino a che punto è possibile ripetere e ricopiare una voce? E, anche ammesso che sia possibile usare una voce uguale a un'altra, sino a che punto è possibile che questa riecheggi la prima, in termini di recitazione? Evidentemente il caso concreto si risolve teoricamente con un tentativo di massima approssimazione.

Infine nel doppiaggio giocano altri elementi: l'urgenza, per esempio, di soddisfare le richieste del mercato impone la necessità di fare presto e la contingente non disponibilità di una voce consiglia l'uso di un'altra meno adatta e adeguata al caso specifico.

Non ultimo, poi, è il problema del *mixage* che per la colonna « tradotta » deve venire, evidentemente, rifatto. Ed anche qui le pur notevoli capacità del personale tecnico possono tendere soltanto a un massimo di approssimazione.

Tutto questo, però, considerato nel caso di un singolo film, può portare alla constatazione che il doppiaggio ha migliorato in modo assoluto e obiettivo il parlato originale, anche e sopratutto, per quanto riguarda la recitazione.

Un caso particolare di doppiaggio che va studiato, per le conseguenze estremamente interessanti sul piano estetico, è quello dei film tratti da Shakespeare. E non staremo qui certamente a illu-

strare i motivi di questa indagine che appaiono chiari. Ci interessano soprattutto i film di Laurence Olivier e come termine di riferimento, ma in misura minore, quelli di Orson Welles.

Ai personaggi centrali di *Enrico V, Amleto, Riccardo III, Macbeth* e *Otello* ha dato la voce italiana Gino Cervi, mentre direttore di doppiaggio di questi film è stato Mario Almirante. Tranne che del *Riccardo III* che è stato affidato a Franco Schirato. Come si sa fu lo stesso Laurence Olivier ad autorizzare il doppiaggio di *Enrico V* con la voce di Cervi dopo che ebbe sentita e ampiamente lodata l'edizione italiana di « Amleto ». E tale decisione fu chiaramente un avallo e un riconoscimento del buon lavoro fatto e delle grandi capacità del nostro ottimo attore.

Vediamo ora la questione nei suoi particolari. Mario Almirante, che fu regista del cinema muto e di alcuni dei primi film sonori, è quasi sicuramente il più anziano direttore di doppiaggio in Italia, che vanta al suo attivo circa settecento film e che solo recentemente ha smesso la sua attività. Egli afferma di avere sempre considerato il doppiaggio non come una ripetizione meccanica del parlato originale ma di avere tentato, ogni volta che gli si è presentata la possibilità, di migliorare, di arricchire in tutti i sensi, di perfezionare la prestazione originale con un criterio dettatogli da quelle che a noi, parlandogli, sono parse una viva intelligenza, un'acuta sensibilità e una lunga esperienza di recitazione. Di fronte ai film di Olivier, però, ed anche a quelli di Welles, proprio per l'importanza della realizzazione cinematografica, Almirante ha tentato solo di essere il più fedele possibile all'originale, cioè « eguale ».

Franco Schirati, che non difetta certo di intelligenza e di esperienza, con circa vent'anni di attività nel doppiaggio, preferisce rispettare nel modo migliore possibile, compiendo ogni sforzo, il parlato originale. E tanto più, egli conferma, nel caso di *Riccardo III.*

E' chiaro, dunque, che i due direttori nel caso dei film di Olivier, come in quelli di Welles, abbiano scelto il criterio della fedeltà e quello che noi abbiamo qui chiamato della massima approssimazione.

Ma oltre al criterio nei vari film resta fondamentale la voce di Cervi. Qui in via di ipotesi si può ammettere che Olivier e Cervi siano attori di egual valore, ma non si può dimenticare che ben diversa, profondamente diversa, è l'esperienza scespiriana dei due. Quella di Cervi non va oltre a un limitato numero di interpre-

tazioni teatrali — tutte comprese nei tre anni che precedettero lo scoppio dell'ultima guerra mondiale — e all'ottimo doppiaggio di alcuni film. I testi scespiriani che Cervi interpretò furono nel '37 *Giulietta e Romeo* rappresentato all'aperto a Venezia, nel '38 *La dodicesima notte* (nelle vesti del buffone Feste) per la regia di Pietro Sharoff, nel '39 *Le allegre comari di Windsor* (Falstaff) e nel '40 *Otello*, sempre per la regia di Sharoff. L'esperienza di Olivier, invece, si è formata in un lungo lavoro non solo di rappresentazioni teatrali sulla linea dell'insuperabile tradizione shakespeariana inglese (Old Vic), ma con la ricerca di una interpretazione, con un'analisi acuta e personale. E questo è un elemento che ha il suo peso. Se accanto a ciò si pone il temperamento diverso dei due attori, il timbro di voce diverso e la non consuetudine in Cervi di toni alti, « di testa » come si dice in gergo, diventa evidente che rispetto all'originale il parlato italiano è diverso ed inferiore. Nel *Riccardo III*, per esempio, Olivier usa toni disparatissimi per dimensionare la sua interpretazione del deforme usurpatore. Cervi mantiene, invece, il suo doppiaggio in toni più monocordi. Senza con questo voler sminuire le personali capacità di Cervi che non ha certo bisogno di lodi.

Il caso di *Enrico V* è diverso. Probabilmente perchè in quella trasposizione cinematografica Olivier si preoccupò maggiormente dell'aspetto formale e Cervi, muovendosi più a suo agio in quel mobilissimo gioco, riuscì a trovare una dimensione maggiore di voce alzando i toni nei discorsi e durante la battaglia, con efficace potenza. In *Amleto* il doppiato risulta meno caloroso del parlato originale. Ma qui ebbe un ruolo determinante un guasto tecnico agli apparecchi di registrazione che costrinse, a lavoro quasi ultimato, a un affrettato rifacimento che Almirante ricorda come sia risultato inferiore alla prima stesura. Ciononostante talune parti furono migliorate ancora e, per esempio, il celebre monologo *Essere e non essere* fu veramente adeguato all'originale pur non trattandosi di un doppiato vero e proprio in quanto la voce risultava provenire da fuori campo come un'eco del pensiero.

Infine, Cervi sottolinea la sua preoccupazione per il *Riccardo III* di non dare alla voce un tono scolastico e quindi la più accentuata tendenza alle modulazioni discorsive.

Per quanto riguarda l'*Otello* e il *Macbeth* di Welles, sia Almirante che Cervi osservano le caratteristiche non tradizionali del-

l'interpretazione dando atto alla notevole intelligenza del risultato. In questi due casi sia il direttore che il doppiatore pur seguendo il criterio della fedeltà, hanno constatato la difficoltà di ripetere in lingua italiana tutti gli accenti personalissimi dell'attore americano, pur essendo pervenuti a ottimi risultati rispetto all'originale.

Qualche notazione va, ora, anche fatta sul doppiaggio degli altri personaggi di questi film.

In qualche caso, in via assoluta e obiettiva, c'è stato un miglioramento dell'originale non solo come voce ma anche come recitazione. Rina Morelli, da quella grande e bravissima attrice che è, ha perfezionato la media prestazione di Claire Bloom nel personaggio di Lady Anna in *Riccardo III*, come del resto aveva fatto per il personaggio di Desdemona in *Otello*. Mentre la pur brava Simoneschi non riuscì ad essere adeguata al personaggio della figlia del re di Francia in *Enrico V* e nel caso di Ofelia non potè ripetere del tutto l'eccezionale e rivelatrice interpretazione di Jean Simmons. Così Sandro Ruffini, la cui bella voce rimane indimenticabile, con Jago nell'*Otello* oltre ad essere personalissimo fu veramente migliore dell'originale.

Va anche ricordato che in taluni di questi film il sincronismo, che con l'esperienza e la tecnica odierna non costituisce difficoltà, non è stato rispettato. Qui si è preferito non sacrificare mai la traduzione del testo, la sua forma, il suo ritmo, la sua corrispondenza al testo originale, alle esigenze dei movimenti labiali, nonostante la mancanza del sincronismo provochi un notevole disturbo visivo e riveli la meccanica del doppiaggio.

Nell'insieme, considerati alcuni casi particolari e fatte le dovute comparazioni, si può affermare innanzitutto che il doppiaggio di questi importanti film scespiriani, e segnatamente di quelli di Olivier, ci ha dato delle edizioni italiane diverse dall'originale e per molti aspetti inferiori nonostante certi difetti e carenze degli originali rispetto a un modello di perfezione non certamente irraggiungibile. Pertanto sembra che si possa concludere definendo il doppiaggio come un fatto positivo solo per quanto riguarda la diffusione di talune opere cinematografiche che altrimenti sarebbero rimaste sconosciute a una stragrande maggioranza di spettatori, ma negativo su un piano di rigore estetico, perchè nonostante l'aspirazione alla fedeltà questa fedeltà non c'è stata e non è possibile e l'originale possiede un suo valore irrepetibile e immodificabile.

Il film

recensione di GIAMBATTISTA CAVALLARO

Richard III
(RICCARDO III)

REGIA: Laurence Olivier.

SCENEGGIATURA: Laurence Olivier e Alan Dent, dall'omonima tragedia di Shakespeare. FOTOGRAFIA (*Technicolor, Vistavision*): Otto Heller. MUSICA: Sir William Walton. SCENOGRAFIA: Roger Furse e Carmen Billon. MONTAGGIO: Helga Cranston.

PERSONAGGI E INTERPRETI: *Riccardo III*: Laurence Olivier, *Clarence*: John Gielgud, *Buckingham*: Ralph Richardson, *Edoardo IV*: Cedric Hardwicke, *Lady Anne*: Claire Bloom, *Regina Elisabetta*: Mary Kerridge, *Jane Shore*: Pamela Brown, *Hastings*: Alec Clunes. ALTRI INTERPRETI: John Laurie, Esmond Knight, Michael Gough, Stanley Baker, Norman Woolland, Halen Haye, Patrick Troughton, Clive Morton, Andrew Cruickshank.

PRODUZIONE: Laurence Olivier per la London Films, 1955. ORIGINE: Gran Bretagna. DISTRIBUZIONE PER L'ITALIA: Cineriz.

Il *Riccardo III* di Shakespeare, è storia nota, fu rappresentato per la prima volta da Olivier al tempo dello sbarco alleato in Germania. C'è un legame fra i due avvenimenti? Anche senza dar troppo retta ai biografi, c'è da ritenere di sì. Il rapporto fra Shakespeare e il suo maggiore interprete attuale non è solo di intelligente lettura, ma più vivo e complesso, quasi fra viventi, e favorisce l'abitudine inglese, isolana, di interpretare il presente nel passato, i fatti del mondo nella lezione della propria storia, per realizzare un futuro simile al grande ieri.

Come l'*Enrico V* ridiede voce all'anima epica del cittadino inglese, ripetendogli la sua investitura provvidenziale (*Amleto* anche se non nacque proprio come film, in un mattino di sbadigli, è fuori di un intento di applicazione attuale: di fronte a questi drammi, posti a cavallo della storia, esso è il momento della metafisica, la meditazione sulla vita e la morte davanti agli spettri), così il *Riccardo III* può essere stato scelto come il rovescio dell'*Enrico V*, la introspezione e la condanna del nemico, conosciuto attraverso i propri grandi « mostri » antichi.

Se così è, è evidente anche quale viva funzione culturale eserciti il teatro, ancora oggi, nella vita inglese, sebbene in senso sottilmente conservatore, come in questo caso. Esso è ancor oggi cronaca, sentimento, commento alla vita contemporanea, attraverso le opere del passato e le moderne, come in una unica contemporaneità.

Naturalmente questa operazione presenta dei rischi, perchè offre uno specchio dei fatti suggestivo ma spesso improprio, traduce il giudizio sulle cose in un processo deduttivo che confronta l'oggi all'ieri per capirlo. Inoltre prolunga nel tempo la coabitazione sempre più difficile fra l'idealismo di un passato puritano, con le

sue affermazioni astratte, e il realismo più empirico e calcolato delle azioni presenti. Anche gli antifascisti più accaniti, in Italia, non sono mai riusciti a considerare soddisfacenti le versioni che il cinema anglosassone ha dato di personaggi come Napoleone, Alessandro Magno, Giulio Cesare, Hitler, Mussolini (a parte, naturalmente, Chaplin), e cioè di tutti i dittatori, dei movimenti che erano il loro piedestallo, e infine dei loro paesi, concepiti come smisurati e affamatissimi Moloch.

Specialmente nei loro confronti (e così anche di Stalin e del comunismo), il primo atto è quello di una puritanissima dichiarazione di eterogeneità; da una parte gli incontaminati, dall'altra i *mostri*. Come se si trattasse di due nature, una delle quali deve distruggere « la cosa dall'altro mondo ». Di qui il passo è breve a togliersi ogni ragione per cercare di conoscere meglio questi parenti rifiutati, escludendo qualsiasi possibile corresponsabilità con essi, ed ogni loro giustificazione.

Questa netta presa di posizione nega, se non altro, che oltre che dagli abissi misteriosi del mondo morale l'avversario esca anche dalla storia dell'umanità e dei suoi errori, tagliando così radicalmente fra causa ed effetto; il mostro esce dalla caverna come un non preparato aborto della natura. Ed ecco Mussolini, Hitler, il fascismo, Stalin, ecc., tutti presentati ugualmente nei modi dell'accusa e del non giudizio, vale a dire della propaganda di guerra: la dittatura presentata come voglia di « conquistare il mondo », satanismo del potere per il potere, come machiavellismo puro, uso strumentale dell'uomo; e poi come fatto individuale, senza partecipazione di popoli. E, alla fine, come effetto di pazzia, tara e deformità individuale. La dittatura è del « non uomo ».

Questi stati di ostilità religiosa circolavano nell'aria e nella propaganda anglo-americana durante la guerra: ed hanno trovato anche da noi degli equivalenti (nella intellettualità cattolica, ad esempio) per una affine predisposizione a spiegare i fatti storici soprattutto in termini assoluti di morale e di teologia, ma non a quel grado di inconoscenza, di rifiuto, di decantazione moralistica.

Cercando, nella propria storia e nell'opera shakespeariana, il paradigma più possibilmente perfetto della mostruosità contemporanea, Laurence Olivier non poteva non scegliere il *Riccardo III*.

* * *

Come avviene per tutti i grandi poeti, è difficile dare una definizione univoca delle opere, anche di quelle (forse) meno mature, di Shakespeare. Il *Riccardo III*, abbastanza semplice in apparenza, non sfugge alla regola. In esso, a mio parere, cercano la loro fusione almeno tre grandi temi.

Il primo è la raffigurazione del protagonista come « deformità di natura » e quindi la scelta, da parte sua, consapevole e tranquilla, del male. E' la metafisica del personaggio che diventa struttura della tragedia.

Il secondo è la situazione reale, naturale del personaggio; egli è colui che conclude e porta a sistema i metodi già usati in famiglia, denunciandone la « delittuosità » col renderne più assurde le cause, più violenti e rapidi i metodi, più dichiarati e orrendi (perchè privati di alibi) i fini.

Il terzo è la graduale traduzione del « piacere del male » in « pia-

cere del potere »; esso finisce per prevalere sul primo, soddisfacendolo in gran parte.

La caratteristica potente, originale del *Riccardo III* è indubbiamente quella di un dramma costruito sulla logica del male assoluto. E vorrei far partire da questa constatazione le riflessioni che seguono.

Il duca di Gloucester si presenta soprattutto come il momento finale di gravitazione, denuncia, condanna, catastrofe di un mondo corrotto e pervertito in una già orribile meccanica di delitti e profanazioni morali. Egli è una specie di Sole nero, che abbuia e spazza via, portandoli a catastrofe, gli elementi di deformità morale già presenti, ma non totalmente consapevoli ed evidenti, nella corte reale. Dopo di lui, con Richmond, ritorna il sole vero, la Provvidenza illumina e legittima il potere. Quella di Riccardo, da questo punto di vista, è una lucidissima azione dimostrativa, in cui si scoprono, denudate di ogni alibi di circostanza, le linee interne di una logica già operante. La « ragione di Stato » rivela così la sua spaventosa demoniaca essenza, perchè messa in opera « allo stato puro » come modo perfetto di operare il male per il male, alla ricerca di un piacere perfetto, un piacere per disperazione, superbo e solitario come quello di Lucifero.

I fondamenti essenziali di questa logica demoniaca, cui non è difficile trovare riferimenti biblici, sono la rottura interna, totale, nell'unità dello individuo; l'iniquità interpretata come sdoppiamento interno all'uomo, fra il dire e il fare, fra la parola e il suo valore, l'essere e la sua ombra; non è più il male a tentare l'uomo, ma questi a cercare il male; la conseguenza triste del piacere diventa il piacere, l'ombra di Riccardo si traduce in Riccardo che, come dice, si diletta a seguire la sua ombra, il suo male.

Questo primo snaturamento porta con sè tutti gli altri, essi ne sono la diretta conseguenza. Tutta la tragedia, a parte la sua catastrofe finale, è una messa in opera, fino a diventare esercizio cerebrale, su questo asse. Azioni di per sè non nuove alla cruenta storia del potere e dei suoi delitti, diventano esemplari perchè in esse è violentato, o alterato, il ritmo. Sconvolto il rapporto di causa ed effetto, ecco distorti i ritmi di tempo, i passaggi del sentimento (Anna portata in un solo momento, sull'onda dell'emozione, dal massimo di odio all'amore); la corruzione dei complici, come Buckingham, diviene piacere più perfetto della effettuazione vera e propria dei delitti da parte di essi; l'azione demoniaca muta continuamente forme: una stessa volontà di potere diventa seduzione, violenza, usurpazione del consenso popolare, anteposizione « storica » (che diviene una specie di dottrina, una giustificazione, per così dire, ideologica del delitto futuro) della notizia al fatto, come nel caso della morte della regina Anna. Con Riccardo si dà il caso unico ed esemplare che, coincidendo il suo bene con il male totale, la logica della « ragione di Stato » è la stessa logica del male; divenuta inutile la dimostrazione, l'autore ne insegue solo la fenomenologia, ponendola in tutta evidenza. Appare così in piena scena la totale subordinazione alla volontà maligna di sentimenti, verità, persone; la sproporzione fra l'operare e la ragione di esso (lo scopo è più del modo dell'azione che del suo risultato) e così via.

La stessa brama del potere, quello che Filippo Sacchi chiama « lo spirito di dominazione che è anche spirito di distruzione » è una delle forme (sia pure la più mostruosa e contronatura), ma non la sostanza del male di Riccardo. Per dirlo con una formula, essa è il primo aggettivo della scelta luciferina del protagonista, non il sostantivo.

Concludendo queste osservazioni sul testo di Shakespeare, direi che esso ha un'altra caratteristica: e cioè di possedere una costruzione essenzialmente dualistica, e perciò naturalmente drammatica. All'origine, a mio vedere, c'è già un contrasto interno fra un modo fatalistico, forse naturalistico, di intendere l'azione di Riccardo (quasi in sede storica, se non provvidenziale, come un diluvio che purifica il mondo, un portatore e sacrificatore, in sè, di tutto il male della sua famiglia) e un modo metafisico, per cui la lunga vendetta è soprattutto lo spaventoso affacciarsi alla scena della storia del male assoluto quanto è possibile nell'uomo, fino al limite dell'inferno.

Ma oltre questo contrasto, che rende talvolta difficile la tragedia, incerta nei suoi sviluppi psicologici, talora asserragliata nella stretta polemica di personaggi, talvolta invece allontanata dalle sue circostanze storiche in una teologica voluttà di esplorazione morale, mi sembra tipica la collocazione di Riccardo in posizione agonistica rispetto agli altri personaggi. Il male non ne fa un dominatore in partenza, rispetto agli altri, ma solo lo differenzia, dividendo in due parti il campo: da una parte lui, dall'altra la selva aggrovigliata di legami, interessi, rancori, delitti, tuttora operanti. Il Demone assoluto combatte contro una fitta rappresentanza di partecipazioni relative del male, e con esse precipita, lasciando lo spazio vuoto per il ritorno della luce.

Che così sia è chiarissimo — a parte la scena delle tre regine (quarta del quinto atto), il lungo colloquio di Riccardo con Elisabetta e l'esecuzione di Rivers, Grey e Buckingham — nella parte finale, dove si descrive la notte che precede il combattimento fra le truppe di Riccardo e quelle di Richmond. La contrapposizione dei due mondi è accentuata; la scena è divisa nei due campi, e gli spettri parlano con linguaggio opposto, alternativamente, a Richmond ed a Riccardo entrando anch'essi in battaglia. In questo senso, il Riccardo di Shakespeare è un personaggio romantico, che contrappone l'assoluto al relativo (l'assoluto dell'inferno) e muore per esso, dopo averlo adoperato come uno strumento rivoluzionario, di rottura e contrapposizione. Una rivoluzione di sangue che prepara il tempo migliore.

Non entrano in questo discorso (vi accenno solo di sfuggita) le molteplici relazioni che, più o meno direttamente, legano Riccardo a Jago, ed anche ad Amleto, che mi sembra l'erede più diretto e purificato di questo vendicatore. Vi sono singolari analogie (anche a Riccardo è stato ucciso il padre, ad esempio, e questo è il motore della sua ira: egli opera nel sistema morale per il quale il padre gli fu ucciso) e trasposizioni. Sia il possesso assoluto e tranquillo della Iniquità, o la arcana lucidità dettata dal fantasma (come una condizione oltre la quale c'è solo la verità della morte), in ambedue — Riccardo e Amleto — questa esclusiva consapevolezza di se stessi crea, in misure poetiche ben diverse,

naturalmente, la più totale libertà di azione, di distacco ironico sulla realtà compromessa e misurata come da un livido cielo.

* * *

Parlando della interpretazione del *Riccardo III* da parte di Laurence Olivier attore e sopratutto regista, ne tratterò come di una traduzione, dando cioè per scontato che vi sia un blocco sostanzialmente analogo, e accentuando invece le innovazioni. Inoltre dovrò basarmi sul film *che ho visto io* più che su quello che era in origine, il quale aveva una durata di due ore e tre quarti (mezz'ora di più). E' nota la libertà usata dal grande interprete nei confronti dei testi shakesperiani, intesi come parte di un'unica grande rappresentazione; egli opera scambi e interpolazioni fra l'uno e l'altro (qui, ad esempio, la sequenza di apertura è derivata dal terzo atto dell'*Enrico VI*, seguendo un'antica versione).

Così come per *Amleto* e per l'*Enrico V*, Olivier si propone, per il *Riccardo III*, anzitutto la necessità di una semplificazione, per motivi di tempo e di struttura (intendo con essa anche la disposizione psicologica dello spettatore d'oggi). Ciò lo porta a scegliere, anzitutto — fra le molteplici suggestioni che si spingono nel testo nelle direzioni più ardue e lontane — quel gruppo di contenuti capace di parlare oggi alla vita contemporanea. Vengono soltanto dopo le questioni della intelaiatura drammatica, e della traduzione cinematografica.

La scelta fondamentale di Olivier, a mio giudizio, è nell'aver invertito uno dei rapporti-base, quello fra il male e la brama di potere. Nel dramma, come dicevamo, il sostantivo era il male, la cruenta preparazione del trono ne era l'aggettivo, il più prezioso e perfetto. Il piacere consisteva più nei mezzi che nel fine, quantunque nella famosa scena « Il trono è vuoto? » anche la possibilità di una intuizione del potere come piacere in sè traspaia, forse per la prima volta. Ma è appunto questa possibilità di infinite aperture a rendere così complesso e non facilmente componibile *ad unum* il dramma, se non vi si operi una scelta decisa.

Nel film, invece, il piacere del deforme è il potere, il male ne è l'ombra indivisibile (vedi il primo monologo di Riccardo). Olivier ha scelto, cioè, quello che nella realtà contemporanea — giudicata con schemi moralistici — è l'estrinsecazione più conosciuta e diffusa del male. Più che nella metafisica assoluta, l'ordito penetra ora in quella applicata, cioè nella morale. E' uno studio di immoralità assoluta, tenuto tutto sul piano del potere. E' questo appunto il mostro contemporaneo, come dicevo all'inizio, in una interpretazione raffinata e aristocratica. Questo spostamento, naturalmente, modifica in parte la struttura del dramma. Infatti nell'esperienza comune sono caratteristiche del « mostro » politico la sua assoluta superiorità sugli avversari, la sua totale ingiustizia, la incomunicabilità del suo mondo interiore. Esso è una figura di primo piano, che occupa tutta la realtà. (Il dramma si spiega non più attraverso il suo confronto con il reale, ma, quasi idealisticamente, nell'interno della sua unità frantumata, nei suoi orrendi sviluppi, nelle reazioni che suscita in noi, ammessi a partecipare al suo processo, nel nostro finale rifiuto).

Ecco dunque che, da dialettica, la

composizione diventa prevalentemente monolitica. Se, nell'originale, Riccardo poteva dichiararsi oscenamente fin dall'inizio, perchè in seguito la sua scoperta presa di posizione si batte agonisticamente — quasi vendicatrice per assurdo — con un mondo già percorso dal male (è cioè una consapevolezza intellettuale a distinguerlo drammaticamente) e quindi restava il dramma come conflitto in atto, qui invece esso si risolve sostanzialmente in monologo. Olivier ci porta bruscamente all'interno del personaggio, rendendocelo simpatico, facendocene alleati. Il dibattito non è più fra Riccardo, Margherita, Elisabetta, Buckingham, Richmond, ma fra lui e noi. Egli all'inizio ci disarma con la sua brutale franchezza, poi ci lusinga mettendoci al corrente dei suoi piani; è ironico, insinuante, piacevole. Via via questo rapporto si intensifica, poi lentamente si rallenta e si perde, fino a quando si rompe del tutto abbandonando Riccardo, solo, al suo sogno spaventoso. Allora egli non ha più tempo per noi, anche Buckingham l'ha tradito ed è morto. E' l'ora in cui egli è solo, condannato.

Si tratta di una vera rivoluzione operata sulla impostazione shakespeariana. In sostanza, mentre dopo il monologo iniziale il drammaturgo manteneva una quasi totale equidistanza, lasciando alla divinità dei fatti il giudizio, Laurence Olivier capisce potentemente che il vero momento drammatico di Riccardo è quello del suo rapporto con noi; la sua psicologia in atto, la sua doppiezza giocata sull'alternativa continua dell'azione e della confessione, è tutta la tragedia. Essa è costruita sulla scoperta interiore del mostro, *dalla sua parte*, e i fatti non sono che l'attuazione impallidita di ciò che già ci è stato confidato nell'orecchio. Ne deriva, probabilmente, lo svuotamento parziale di interesse allo sviluppo dell'azione, di cui è scontata in partenza la riuscita (la quale è tuttavia meno importante della ideazione, e soprattutto meno suggestiva della comunicazione confidenziale). Poi rompe questa partecipazione in un totale distacco. Sembra amarlo troppo, prima: poi odiarlo troppo, come un Enrico V rovesciato, sconfitto, abbandonato dalla Provvidenza. A badar bene, questa rottura avviene contemporaneamente alla scoperta che Riccardo III non è politicamente adoperabile (da parte di Buckingham) e non resta che combatterlo in campo. Si potrebbero costruire alcune interessanti analogie con la storia recente.

* * *

Così facendo Olivier risolve in parte la contraddizione basilare del dramma fra storia e metafisica, lo semplifica notevolmente, e gli crea una nuova suggestione, forse difficile ad essere raccolta subito dal pubblico. Il dramma ha ora un andamento sinuoso, dalla prima incoronazione (di Edoardo) a quella di Riccardo, mettendo in opera la seduzione luciferina della violenza politica. L'orizzonte è forse più limitato, ma meglio definito, e più credibile. Poi sul finale, assume invece una terribilità religiosa, la stessa, quasi, di Eden che aggredisce in Nasser il demone dittatoriale. Dalla mitologia antica, che attribuisce il delitto storico a una sorta di sfida al Dio, si passa alla più moderna, che lo attribuisce all'individuo contaminato dal male in un mondo di innocenti e di inerti. Il ritmo è stabilito come in uno stato

d'animo di sedotto che si vendica della sua sconfitta, rifiutando ogni ulteriore comprensione umana.

Gli altri mutamenti strutturali sono facili da identificare. Essi partono dalla constatazione che il « Demone » è il solo attore. Tutta l'altra realtà è strumentale, nella dimensione dell'azione; tutta complice, testimone, e infine nemica, nella dimensione del pubblico. Egli è al centro, con la sua radicata doppiezza, che è la sua arma fondamentale fra il mondo dell'azione e quello del giudizio.

Se così stanno le cose, se l'azione veramente importante avviene in lui, e fra lui e noi, è logico che gli altri personaggi sbiadiscano, diventando burattini di gesso tutti foggia e colore, come le grottesche vittime di Hamer, in *Sangue blu* che in fondo è la più moderna traduzione del *Riccardo III;* ed è anche logico che la concezione del delitto, la pregustazione che si ha nell'annunciarlo, nell'insegnarlo, sia più importante, ai fini espressivi, dell'esecuzione. Il discorso, infatti, non batte tanto sui fini quanto sulla indifferenza dei mezzi rispetto ai fini, purchè « siano efficaci » (perciò è un discorso di carattere morale, nè storico, nè metafisico); la sproporzione fra gli uni e gli altri è tale, che sono proprio i « metodi » a rendere mostruosi gli scopi dell'azione: quando Riccardo dice alla vedova Anna che la sua bellezza fu causa dell'omicidio da lui perpetrato, ecco una tipica, attualissima distorsione dei rapporti che corrono intermedi fra la causa e l'effetto; i mezzi, appunto.

Così, mentre la preparazione è accurata, studiata, l'azione nel film è volutamente meccanica, violenta. E' il delitto dell'intelligenza, che si racconta, nei modi della superbia intellettuale. Riccardo III ha in mano i fatti, li apre e chiude, li precede, accompagna, segue, annulla. Il film ha, allora, il ritmo metallico e tagliente di una macchina di ferro, di cui i movimenti di panoramica e di carrello traducono l'immediatezza violenta. E' la condizione del potere assoluto, determinato dalla « volontà » del potere. Procedendo da un massimo di rappresentazione (la seduzione di Anna), via via l'attuazione dei misfatti sarà data per scorci, appunto come una semplice e ovvia esecuzione. Il piacere è già consumato, nel continuo innaturale proporzionamento di orrende operazioni a una futile ossessione — il regno — così poco importante da essere, più tardi, offerto nel famoso grido « per un cavallo ».

Un altro elemento saliente è questo. Spesso Olivier opera una deliberata trasposizione e dissociazione fra la causa e l'effetto, narrando l'una nell'altro: così quando Riccardo ordina a Tyrrel l'assassinio dei « due bastardi », la sua impazienza arriva a suggerire anche il modo (con il cuscino); il suggerimento è più violento dell'assassinio, è già « l'assassinio ». Ma quando Riccardo è morto il suo corpo racconta, in una serie di orrende contorsioni, tutte le ferite ricevute, nascoste prima al pubblico dal groviglio dei suoi giustizieri.

* * *

Abbastanza spesso gli studiosi di Olivier danno ai mezzi da lui impiegati il significato di una univoca decisione formale che in realtà non ha senso se sciolta da una interpretazione del testo. Così si è detto che *Amleto* è basato su continui movi-

menti di macchina, senza darsi la pena di collegare questa irrequietezza della ripresa, e i toni calcinati della fotografia, al divincolarsi mortale nel castello-tomba del principe di Danimarca; o che *Enrico V* è raffinata eleganza di un aristocratico che sciorina le sue ricchezze (era l'affermazione epica, piuttosto, che richiedeva lo spiegamento solare del colore).

Nel *Riccardo III*, ragionando in questi termini, si potrebbe dire che vi è l'inserimento dell'*Amleto* (il colore nero, i movimenti di macchina) nel mondo coloristico ed epico dell'*Enrico V*. Ma non è il punto di partenza migliore, per orientare sulle scelte formali del film. Anche qui, a confermare una volta di più la singolare perspicacia di Olivier nei confronti del cinema, alla base vi sono decise quanto avvedute scelte e semplificazioni.

Anzitutto, vi è un problema di alleggerimento, di aiuto reciproco fra gli occhi e gli orecchi dello spettatore. Tutto ciò che è sostanziale, concreto, è lasciato in scena, con tanto di personaggi e di dialogo; addirittura, aggiunto, quando, pur essendo solo un simbolo, esso sia importante quasi come la realtà, perchè è la realtà psicologica di un personaggio (Riccardo e la corona). Ciò che è aggettivale, è lasciato invece alla suggestione (il silenzio nel canto dei frati mentre Riccardo denuncia Clarence al vecchio re); o come l'abito nero di Riccardo fra i colori festosi, accesamente contrastanti, della corte, e il suo drammatico volgere al rosso, e tornare nero, come valore essenziale, metafisico, da disporci sempre ad una eccezionalità, e ad una opposizione di natura fra Riccardo e gli altri. Al colore, infatti, è lasciato di esprimere la presenza metafisica del male quale *aggettivo* dei fatti.

Così come è, il *Riccardo III*, aperto e chiuso dalla rituale musicalità di due incoronazioni (non nel senso di un destino, come dice Aristarco, ma di una tragica purificazione, per lavare un'era contaminata), mi lascia, alla fine, perplesso.

In fondo, di questo film potrei accettare tutto, o quasi: la sua limitazione contenutistica a una specie di « rapporto Kruscev » (basta pensare alla splendida invenzione di far avvenire in piazza, anzichè in una sala del castello di Baynard, la grottesca designazione « popolare » di Riccardo a re d'Inghilterra; presenti venti persone, al massimo); la scomparsa delle voci del popolo per le vie di Londra e di vari personaggi storici; la sottile, consumatissima scena della seduzione di Anna, davanti alla bara, e poi sulla tomba, non più del suocero, ma del marito; la vivificazione apparentemente gratuita, della silenziosa, ambigua, inafferrabile Lady Shore, che sguscia di scena in scena come un colore, o un sentimento perverso e piacevole).

Dove il film batte un po' a vuoto, oltre che sulle regine, e su Buckingham (l'ira di Riccardo è meno legittima, ora) è invece nella battaglia, che non ha più una funzione drammatica, ma solo punitrice, di meccanica conclusione; forse per questo anche la sua realizzazione è modesta. Infatti che cosa avviene? Per il regista, come per noi, il giudizio religioso è già risolutore, più di quello delle armi (che per Shakespeare ne era invece l'autenticazione necessaria). Non solo: per quanto sia agghiacciante la resa alla realtà esterna dei dominatori da palazzo, come sono concepiti qui i dittatori, tuttavia la morte del personaggio che ha la sua vita artistica nel rapporto con noi, avviene quando egli ci perde, travolto

dalla stessa meccanica dei fatti. Stiamo a guardare, giudichiamo, ci separiamo da lui. A questo proposito non sono d'accordo, di nuovo, con Aristarco, quando dice che Riccardo muore più nobilmente, ora che « non viene ucciso in singolar tenzone, ma sopraffatto da una moltitudine » come Giulio Cesare. Tutta la sequenza finale è una trasparente figurazione analogica di una scena di caccia al cinghiale; inoltre la prima ferita è inferta come si taglia il collo di un porco. Non è la morte dell'eroe, è l'estremo insulto al tiranno, mostro spregevole, bestia.

In tutto il film vi è una singolare coerenza e perspicacia, una volta scelto il bandolo del discorso. Anzi, le aggiunte di Olivier-attore, con il suo sorriso sottile fra la perfidia e il disarmante candore (« io sono troppo ingenuo per questo mondo »), e la figura sbilenca, come di falco in attesa; e quelle di Olivier-regista, sono singolarmente suggestive, penetranti. Che cosa dunque non persuade, alla morte di Riccardo?

Forse questo. Se l'eccidio del tiranno, tragico e mostruoso depositario del male, era nel testo di Shakespeare anche la consumazione del male che è in tutti noi, o almeno della nostra ora di male assoluto, cioè avveniva nell'ipotesi, analizzava in assoluto il conflitto eterno del male con la natura (e dopo questo parossistico scatenamento era possibile, come nel Purgatorio dantesco alla fuga dell'antico avversario, riprendere i sereni discorsi, una volta scomparsa la paura), il processo di attualizzazione fattone da Olivier rende estremamente improbabile una conclusione ottimistica, almeno sugli schemi del « come prima ». La rivelazione agghiacciante della tecnica del potere, della sua logica rigorosa, di come essa si afferma, lascia degli echi più lunghi della vita di Riccardo. La sua gelida ironia e la sua implacabile coerenza ci fanno fortemente dubitare che si tratti di un mostro, non di un uomo, e che la sua morte lasci il mondo purificato.

Il punto è questo: le speranze inglesi, alla fine della guerra, la comune ideologia del mondo democratico, ragionando in termini di « individui demoniaci », tendevano a profilare un volto ottimistico del domani. Il *Riccardo III*, in fondo, fa sperare che ci sia sempre un esercito, strumento della civiltà provvidenziale, a uccidere il mostro, cioè che sia possibile dall'esterno l'eliminazione fisica del male storico. Ma proprio nella misura in cui ha umanizzato e reso probabile (di una probabilità per assurdo, ai limiti, ma tuttavia umana) il duca di Gloucester, le spiegazioni moralistiche non bastano più a tranquillizzarci e la morte non ci garantisce sulla rinascita del mostro. E' il limite di Shakespeare e del suo tempo, naturalmente, prima che di Olivier. Ma il protagonista del potere con la sua coerenza crudele e consapevole non è più il romantico « maledetto » di Shakespeare, quanto, piuttosto, un personaggio moderno con un destino antico, che non è il suo; o almeno non si ripete sempre.

Anche da un punto di vista di struttura, dopo aver così dilatato il ruolo « totale » di Riccardo, la risoluzione in campo non persuade più. Occorrerebbe la sua sconfitta sul terreno dell'ideologia: non bastano gli spettri a rifare l'equilibrio drammatico in un film tutto costruito su un immane squilibrio fra il mostro e gli uomini.

g. b. c.

Shakespeare e il cinema

Filmografia

a cura di RICCARDO REDI e ROBERTO CHITI

Anthony and Cleopatra

1909 ANTHONY AND CLEOPATRA - *produzione*: Vitagraph (USA) - *regia*: J. Stuart Blackton.

1910 ANTOINE ET CLÉOPÂTRE - *prod.* Film d'Art (Francia) - *lunghezza*: otto scene.

1913 MARCANTONIO E CLEOPATRA - *prod.* Cines (Italia) - *regia*: Enrico Guazzoni - *interpreti*: Amleto Novelli, Gianna Terribili Gonzales.
ANTOINE ET CLÉOPÂTRE - *prod.* Pathé (Francia).

As you like it

1908 AS YOU LIKE IT - *prod.* Kalem (USA) - *regia*: Edwin S. Porter.

1912 AS YOU LIKE IT - *prod.* Vitagraph (USA) - *regia*: J. Stuart Blackton - *interpreti*: Rose Coghlen, Rosemary Theby, Maurice Costello, Harry T. Morey, Rose E. Tapley, Kate Price, James Young - *lunghezza*: tre rulli.

1916 LOVE IN A WOOD - *prod.* London Film (Gran Bretagna) - *interprete*: Elizabeth Risdon.

1936 AS YOU LIKE IT - *prod.* 20th Century Fox (USA) - *regia*: Paul Czinner - *interpreti*: Elizabeth Bergner, Laurence Olivier, Henry Hainley, Sophie Stewart, Mackenzie Ward, Richard Ayler, Felix Aylmer.

Cymbeline

1913 CYMBELINE - *prod.* Thanhouser (USA) - *lunghezza*: due rulli - *interpreti*: Florence La Badie, James Cruze, William Garwood, William Russell.

1925 CYMBELINE - *prod.* UFA (Germania) - *regia*: Ludwig Berger.

Henry III

1909 ENRICO III - *prod.* Itala Films (Italia) - *regia*: Giovanni Pastrone.

1912 L'ASSASSINAT D'HENRY III - *prod.* Radios (Francia) - *regia*: Henry Desfontaines - *interpreti*: Constant Remy, Gaston Roudes, Georges Gregoire, Saillard, Jeanne Grundbach, Germaine Dermoz.

Henry VIII

1911 HENRY THE EIGHT - *prod.* William G. Barker (Gran Bretagna) - *regia*: Louis N. Parker - *interpreti*: Sir Herbert Beerbohm Tree, Clifford Heartheley. Ripresa cinematografica dello spettacolo di Sir Herbert Beerbohm Tree al His Majesty Theatre, trasportato in studio.

Henry V

1944 HENRY V - *prod.* Two Cities Films-Olivier (Gran Bretagna) - *regia*: Laurence Olivier - *sceneggiatura*: Laurence Olivier, Alan Dent e Dallas Bower - *fotografia (Technicolor)*: Robert Krasker - *musica*: William Walton - *scenografia*: Paul Sheriff - *costumi*: Roger Furse e Margaret Furse - *interpreti*: Laurence Olivier, Renée Asherson, Robert Newton, Leslie Banks, Esmond Knight, Leo Genn, Felix Aylmer, Ralph Truman, Nicholas Hannen, Harcourt Williams, Robert Helpmann, Freda Jakson, Max Adrian, Niall Mc Ginnes, Francis Lister, Janet Burnell, George Robey, John Laurie, Guy Middleton.

Hamlet

1900 HAMLET (scena del duello) - (Francia) *regia*: Clement Maurice - *interpreti*: Sarah Bernhardt, Pierre Magnier.

1907 HAMLET, LE PRINCE DE DANEMARK - (Francia) *regia*: Georges Méliés - *interprete*: Georges Méliés - *lunghezza*: 570 metri.

1908 AMLETO - *prod.* Cines (Italia) - *regia*: Giuseppe De' Liguoro.

HAMLET - *prod.* Vitagraph (USA) - *regia*: Stuart Blackton.

HAMLET - (Gran Bretagna) - *regia*: William Barker - *interprete*: J. Fisher White.

AMLETO - *prod.* Milano Films (Italia) - *regia*: Luca Comerio.

1910 HAMLET - *prod.* Eclypse Film (Francia) - *regia*: Henry Desfontaines - *interpreti*: Jacques Grétillat, Colonna-Romano.

AMLETO - *prod.* Cines (Italia) - *regia*: Mario Caserini - *lunghezza*: 232 metri.

1911 HAMLET - *prod.* Nordisk (Danimarca) - *regia*: Augusto Blom - *interpreti*: Alwin Neuss, Emile Sannom, Aage Hertel, Ella La Cour, Carl Rosenbaum. Girato al castello di Kronborg, luogo leggendario della tragedia, con attori del Reale Teatro di Copenaghen.

1912 HAMLET - (USA) - *interprete*: Alla Nazinova.

1913 HAMLET (scena della sepoltura) - *prod.* Film d'art (Francia) - *regia*: André Calmettes - *interprete*: Mounet-Sully.

HAMLET - *prod.* Gaumont (Gran Bretagna) - *regia*: Cecil Hepworth, secondo la versione teatrale di Sir Johnston Forbes-Robertson - *interpreti*: Forbes-Robertson, Gertrude Elliott, S.A. Cookson e attori del Drury Lane.

1914 AMLETO - *prod.* Ambrosio (Italia) - *riduzione di* Arrigo Frusta - *interprete*: H. Hamilton Revelle.

HAMLET - *prod.* Vitagraph (USA) - *regia*: James Young - *interpreti*: James Young, Clara Kimball Young, Julia Swayne Gordon.

1917 AMLETO - *prod.* Cines (Italia) - *regia*: Eleuterio Rodolfi - *interpreti*: Ruggero Ruggeri, Helena Makowska.

1920 HAMLET - *prod.* Art.-Film (Germania) - *regia*: Sven Gade - *interprete*: Asta Nielsen. Il film è basato su una leggenda danese più che su Shakespeare.

1935 KHOON KA KHOON - (India). Si tratta del lavoro teatrale filmato.

1947 HAMLET - *prod.* Two Cities Films-Olivier-Rank - *regia*: Laurence Olivier - *sceneggiatura*: Laurence Olivier e Alan Dent - *fotografia*: Desmond Dickinson - *scenografia*: Roger Furse e Carmen Billon - *costumi*: Roger Furse e Elizabeth Hennings - *musica*: William Walton - *montaggio*: Helga Cranston - *supervisore alla produzione*: Phil C. Samuel - *interpreti*: Laurence Olivier, Jean Simmons, Eileen Harlie, Basil Sydney, Felix Aylmer, Norman Wooland, Terence Morgan, Stanley Holloway, Harcourt Williams.

1954 HAMLET - (India) - *regia*: Kishore Sahu - *interpreti*: Kishore Sahu, Mala Sinha, Venus Banerji.

Julius Caesar

1907 JULIUS CAESAR (La mort de Jules César) - (Francia) - *regia*: Georges Méliés - *interprete*: Georges Méliés - *lunghezza*: 344 metri.

1908 JULIUS CAESAR - *prod.* Sigmund Lubin (USA) - *regia*: Sigmund Lubin.

JULIUS CAESAR - *prod.* Vitagraph (USA) - *regia*: Stuart Blackton - *lunghezza*: 980 piedi (quindici scene).

1909 GIULIO CESARE - *prod.* Itala Film (Italia) - *lunghezza*: 255 metri - *regia*: Giovanni Pastrone.

1911 JULIUS CAESAR - *prod.* Cooperative Company (Gran Bretagna) - *regia*: F. R. Benson - *interpreti*: F. R. Benson e la sua compagnia.

1913 GIULIO CESARE - *prod.* Cines (Italia) - *regia*: Enrico Guazzoni - *interprete*: Amleto Novelli.

1949 JULIUS CAESAR - *prod.* Brandon Film (David Bradley e studenti della Northwestern University di Evanston - Illinois - USA) - *regia*: David Bradley - *musica eseguita dall'*Orchestra sinfonica di Chicago diretta da Grant Flechter - *interpreti*: Charlton Heston, Harold Tasker, David Bradley.

1952 JULIUS CAESAR - *prod.* John Houseman per la Metro Goldwyn Mayer - *regia e sceneggiatura*: Joseph L. Mankiewicz - *fotografia*: Joseph Ruttenberg - *musica*: Miklos Rozsa - *scenografia*: Cedric Gibbons e Edward Carfagno - *costumi*: Herschel Mc Coy - *interpreti*: Marlon Brando, James Mason, John Gielgud, Louis Calhern, Edmond O' Brien, Greer Garson, Deborah Kerr, George Macready, Michael Pate, Richard Hale, Alan Napier, John Hoyt, Tom Powers, William Cottrell, Jack Paine, Jan Wolfe, Morgan Farley, Bill Phipps, Douglas Watson, Douglas Dumbrille, Rhys Williams, Michael Ansara, Dayton Lummis, Edmund Purdom, Paul Guilfoyle, John Doucette, Lawrence Dobkin, Jo Gilbert.

King Lear

1909 KING LEAR - *prod.* Vitagraph (USA) - *lunghezza*: 960 piedi - *regia*: J. Stuart Blackton.

1910 RE LEAR - *prod.* Milano Film (Italia) - *riduzione di* Giuseppe De Liguoro.

1912 RE LEAR - *prod.* Film d'Arte Italiana (Italia) - *regia*: Gerolamo Lo Savio - *interpreti*: Ermete Novelli, Giannina Chiantoni, Francesca Bertini.

1916 KING LEAR - *prod.* Thanhouser-Pathé (USA).

Macbeth

1905 MACBETH (Duel scene from « Macbeth ») - *prod.* American Mutoscope & Biograph Co. (USA).

1908 MACBETH - *prod.* Vitagraph (USA) - *regia*: Stuart Blackton - *lunghezza*: 960 piedi.

1909 MACBETH - *prod.* Cines (Italia) - *regia*: Mario Caserini.

MACBETH - *prod.* Film d'Art (Francia) - *regia*: André Calmettes - *interpreti*: Paul Mounet, Jeanne Delvair.

1911 MACBETH - *prod.* Cooperative Company (Gran Bretagna) - *regia*: F. R. Benson - *interpreti*: F. R. Benson e la sua compagnia.

1913 MACBETH - *prod.* Film Industrie Gesellschaft, Heidelberg (Germania) - *interpreti*: Arthur Bourchier, Violet Vanbrugh - *lunghezza*: cinque rulli.

1915 MACBETH - *prod.* Triangle (USA) - *regia*: John Emerson - *supervisione*: David W. Griffith - *interpreti*: Sir Herbert Beerbohm Tree, Constance Collier.

1917 LADY MACBETH - *prod.* Palatino Film (Italia) - *regia*: Enrico Guazzoni.

1948 MACBETH - *prod.* Republic Pictures - Mercury Films (USA) - *regia e sceneggiatura*: Orson Welles - *fotografia*: John L. Russel - *musica*: Jacques Ibert - *scenografia*: Fred Ritter - *costumi*: Adele Palmer - *interpreti*: Orson Welles, Jannette Nolan, Dan O' Herlihy, Roddy Mc Dowall, Edgar Barrier, Alan Napier, Erskine Sanford, John Dierkes, Keene Curtis, Peggy Webber, Lionel Brahm.

1955 JOE MACBETH (tit. italiano: « La legione dell'inferno ») - *prod.* Film Locations Production (Gran Bretagna) - *regia*: Ken Hughes - *interpreti*: Paul Duglas, Ruth Roman, Bonar Colleano, Sidney James, Grégoire Aslan. Libera versione modernizzata della tragedia.

Measure for Measure

1942 DENTE PER DENTE - *prod.* Atlas (Italia) - *regia*: Marco Elter - *interpreti*: Carlo Tamberlani, Caterina Boratto, Osvaldo Genazzani.

The Merchant of Venice

1908 THE MERCHANT OF VENICE - *prod.* Vitagraph (USA) - *regia*: J. Stuart Blackton.

1910 IL MERCANTE DI VENEZIA - *prod.* Film d'Arte Italiana (Italia) - *regia*: Gerolamo Lo Savio - *interpreti*: Ermete Novelli, Francesca Bertini.

1912 THE MERCHANT OF VENICE - *prod.* Thanhouser (USA) - *interpreti*: William J. Bowman, Mignon Anderson, Florence La Badie, William Russel.

1913 SHYLOCK - *prod.* Eclypse (Francia) - *regia*: Henry Desfontaines - *interpreti*: Harry Baur, Romual Jouvé, Jean Hervé, Pepa Bonafé, Denis d'Inés.

1914 THE MERCHANT OF VENICE - *prod.* Universal (USA) - *regia*: Louis Weber e Philips Smalley - *interpreti*: L. Weber, P. Smalley, Edna Maison.

1916 THE MERCHANT OF VENICE - *prod.* Broadwest (Gran Bretagna) - *regia*: Walter West - *interpreti*: Matheson Lang, Hutin Britton, Kathleen Hazel Jones.

1923 DER KAUFMANN VON VENEDIG (Germania) - *regia*: Peter Paul Felner - *interpreti*: Werner Krauss, Henny Porten, Harry Liedtke, Claire Rommer.

1952 IL MERCANTE DI VENEZIA - *prod.* Venturini-Elysée Film (coproduzione italo-francese) - *regia*: Pierre Billon - *interpreti*: Michel Simon, Massimo Serato, Andrée Debar, Armando Francioli, Liliana Tellini, Olga Solbelli, Giorgio Albertazzi, Gualtiero Tumiati.

The Merry Wives of Windsor

1910 THE MERRY WIVES OF WINDSOR - *prod.* Selig (USA).

1911 FALSTAFF - *prod.* Urban-Eclypse (Francia) - *regia*: Henry Desfontaines - *interpreti*: Denis d'Inés, Louise Willy, Madeleine Barjac, André Bacqué, Dégeorge, Françoise Rosay.

1918 DIE LUSTIGEN WEIBER VON WINDSOR - *prod.* Beck Film (Germania).

1935 DIE LUSTIGEN WEIBER - *prod.* Cine Allianz (Germania) - *regia*: Carl Hoffmann - *interpreti*: Magda Schneider, Leo Slezak, Ida Wüst, Maria Krahn, Otto Wernicke, Ellen Frank, Helmut Weiss, Ruth Claus.

1954 DIE LUSTIGEN WEIBER VON WINDSOR - (Germania) - *regia*: Georg Wildhausen - *interprete*: Sonja Ziemann.

A Midsummer Night's Dream

1909 LE SONGE D'UNE NUIT D'ÉTÉ - (Francia) - *regia*: Le Lion.

A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM - *prod.* Vitagraph (USA) - *regia*: J. Stuart Blackton - *interpreti*: John Bunny, Ann Russel.

1913 EIN SOMMERNACHTSTRAUM - *prod.* Deutsche Bioscop (Germania) - *regia*: Stellan Ryen - *interprete*: Grete Berger.

1925 EIN SOMMERNACHTSTRAUM - *prod.* Neumann-UFA (Germania) - *regia*: Hans Neumann - *interpreti*: Werner Krauss, Ruth Ellen Weyher, Hans Albers.

1935 A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM - *prod.* Warner Bross (USA) - *regia*: Max Reinhardt e William Dieterle - *interpreti*: Mickey Rooney, James Cagney, Anita Louise, Dick Powell, Jean Muir, Joe E. Brown - *balletti di* Bronislava Nijinska.

Othello

1907 OTELLO - *prod.* Cines (Italia) - *regia*: Mario Caserini.

1908 OTHELLO - *prod.* Vitagraph (USA) - *regia*: Stuart Blackton.

1909 OTELLO - *prod.* Cines (Italia) - *regia*: Mario Caserini.
OTELLO - *prod.* Film d'Arte Italiana-Pathé (Italia) - *regia*: G.lo Savio - *interpreti*: Ferruccio Garavaglia, Cesare Dondini, Alberto Nepoti, Vittoria Lepanto, A. Pezzaglia.

1910 DESDEMONA - *prod.* Nordisk (Danimarca) - *regia*: Augusto Blom - *interpreti*: Waldemar Psilander, Clara Pontoppidan, Else Frölich, Robert Dinesen.

1914 OTELLO - *prod.* Ambrosio (Italia) - *riduzione di* Arrigo Frusta - *interprete*: Hamilton A. Revelle - *lunghezza*: cinque rulli.

1918 OTHELLO - (Germania) - *regia*: Max Mack.

1922 OTHELLO - *prod.* Werner Film (Germania) - *regia*: Dimitri Buchowetski - *interpreti*: Emil Jannings, Werner Krauss, Lya De Putti, Paul Hartmann, Ferdinand von Alten.

1950 OTELLO - *prod.* Mogador Films-Orson Welles (Italia) - *regia e sceneggiatura*: Orson Welles - *fotografia*: Aldo, Brizi, Fanto, Fusi, Troiani - *scenografia*: Alexander Trauner e Luigi Schiaccianoce - *musica*: Francesco Lavagnino e Alberto Barberis - *interpreti*: Orson Welles, Suzanne Cloutier, Michael Mc Liammor, Robert Coote, Hilton Edwards, Michael Lawrence, Fay Compton, Jean Davis, Doris Dowling, Nicholas Bruce, Georges Spelvin.

1955 OTHELLO - (URSS) - *regia*: Sergei Yutkevic - *musica*: Aram Kaciaturian - *interpreti*: Sergei Bondartschuk, Irina Skobtzeva, Andrei Popov.

Richard III

1908 RICHARD III - *prod.* Vitagraph (USA) - *regia*: Stuart Blackton - *interpreti*: Thomas H. Ince, Florence Auer.

1911 RICHARD III - prod. Cooperative Company (Gran Bretagna) - *regia*: F.R. Benson - *interpreti*: F.R. Benson e la sua compagnia.

1912 RICHARD III - *prod.* Film d'Art (Francia) - *regia*: André Calmettes - *interprete*: Philippe Garnier.

1913 RICHARD III - *prod.* Sterling (USA) - *regia*: M.B. Dudley - *interprete*: Frederick Warde.

1919 RICHARD III - (Germania) - *regia*: Max Reinhardt - *interpreti*: Conrad Weidt e la compagnia di Max Reinhardt.

1955 RICHARD III - *prod.* Laurence Olivier-London Films (Gran Bretagna) - *regia*: Laurence Olivier - *sceneggiatura*: Laurence Olivier e Alan Dent - *fotografia (Technicolor, Vistavision)*: Otto Heller - *musica*: William Walton - *scenografia*: Roger Furse e Carmen Billon - *montaggio*: Helga Cranston - *interpreti*: Laurence Olivier, John Gielgud, Ralph Richardson, Cedric Hardwicke, Claire Bloom, Mary Kerridge, Pamela Brown, Alec Clunes, John Laurie, Esmond Knight, Michael Gough, Stanley Baker, Norman Woolland, Helen Haye, Patrick Trouhton, Clive Morton, Andrew Cruickshank.

Romeo and Juliet

1901 ROMEO ET JULIETTE - (Francia) - *regia*: Georges Méliés. Parafrasi della tragedia.

1908 ROMEO AND JULIET - *prod.* Vitagraph (USA) - *regia*: Stuart Blackton - *interpreti*: Paul Panzer, Florence Lawrence.

ROMEO E GIULIETTA - *prod.* Cines (Italia) - *regia*: Mario Caserini - *interprete*: Francesca Bertini (?).

ROMEO AND JULIET - *prod.* Gaumont British (Gran Bretagna) - *regia*: W. G. Barker - *interprete*: Godfrey Tearle.

1911 ROMEO AND JULIET - *prod.* Thanhouser (USA) - *interpreti*: George A. Lessey, Irma Taylor.

ROMEO ET JULIETTE - *prod.* Pathé (Francia).

1912 GIULIETTA E ROMEO - *prod.* Savoia Film (Italia) - *interprete*: Armando Falconi.

1914 ROMEO ET JULIETTE - *prod.* Societé Cinematographique de l'Association des Gens de Lettres (Francia).

1915 ROMEO AND JULIET - *prod.* Biograph (USA) - *supervisione*: David W. Griffith - *interpreti*: Francia X. Bushman, Beverly Bayne.

1916 ROMEO AND JULIET - *prod.* William Fox (USA) - *ragia*: Raoul Walsh - *interpreti*: Theda Bara, Harry Hilliard.

1920 ROMEO AND JULIET - *prod.* Universal (USA) - *regia*: Vin Moore.

1923 ROMEO UND JULIA - (Germania) - *regia*: Peter Paul Felner.

1926 ROMEO AND JULIET - *prod.* Universal (USA) - *regia*: E. A. Dupont - *interpreti*: Mary Philbin, André Mattoni, Raymond Keane.

1936 ROMEO AND JULIET - *prod.* Metro-Goldwyn-Mayer (USA) - *regia*: George Cukor - *sceneggiatura*: Talbot Jennings - *interpreti*: Leslie Howard, Norma Shearer, John Barrymore, Ralph Forbes, Reginald Denny, Edna May Oliver, Basil Rathbone, C. Aubrey Smith.

1939 ESPOIRE OU LE CHAMP MAUDIT - (Francia) - *regia*: Willy Rozier - *interpreti*: Jacqueline Roman e Robert Lynen. Tratto dal romanzo «Romeo und Julia auf dem Dorfe» del poeta svizzero Gottfried Keller, ispirato a Shakespeare.

1941 ROMEO UND JULIA AUF DEM DORFE - (Svizzera) - *regia*: Valérien Schmidely - *interpreti*: Margrit Winter, Erwin Kohlund. Pure tratto dal romanzo di G. Keller.

1943 ROMEO Y JULIETA - *prod.* Posa Film (Messico) - *regia*: Miguel Delgado.

1944 ROMEO ET JULIETTE - *prod.* Les Film el Nil (Egitto) - *regia*: Kamal Selim - *interpreti*: Leila Mourad, Ibrahim Hamouda.

1948 ROMEO AND JULIET - (India) - *regia*: Akhtar Hussein - *interpreti*: Nargis e Sapru.

1950 LES AMANTS DE VÉRONE - (Francia) - *regia*: André Cayatte - *interpreti*: Anouk Aimée, Serge Reggiani. Versione moderna della tragedia shakespeariana.

1953 GIULIETTA E ROMEO - *prod.* Universalcine-Verona; Sandro Ghenzi e Joseph Janni (coproduzione italo-inglese) - *regia e sceneggiatura*: Renato Castellani - *fotografia* (*Technicolor*): Robert Krasker - *scenografia*: Gastone Simonetti - *costumi*: Léonor Fini - *musica*: Roman Vlad - *interpreti*: Susan Shentall, Lawrence Harvey, Flora Robson, John Gielgud, Norman Wooland, Mervyn Johns, Bill Travers, Enzo Fiermonte, Ubaldo Zollo, Giovanni Rota, Sebastian Cabot, Lydia Sherwood, Nietta Zocchi, Piero Capanna, Fausto Signoretti, Mario Meniconi.

1955 L'ULTIMA DANZA DI ROMEO E GIULIETTA (titolo italiano) - (URSS) - *regia*: Leo Arnstam e L. Lawroski - *interpreti*: Galina Ulianova, Y. Youanon. Trasposizione cinematografica del balletto di Prokofiev.

The Thaming of the Shrew

1908 THE THAMING OF THE SHREW - *prod.* Biograph (USA) - *regia*: David W. Griffith - *interpreti*: Florence Lawrence, Arthur Johnson.

1908 LA BISBETICA DOMATA - *prod.* Fratelli Pineschi-Roma (Italia) - *lunghezza*: 187 metri.

1911 LA MEGÈRE APPRIVOISÉE - *prod.* Eclypse (Francia) - *regia*: Henry Desfontaines - *interpreti*: Cécile Didier, Romuald Jouvé, Denis d'Inés.

THE THAMING OF THE SHREW - *prod.* Cooperative Company (Gran Bretagna) - *regia*: F.R. Benson - *interpreti*: F.R. Benson e la sua compagnia.

1913 La bisbetica domata - *prod.* Ambrosio (Italia) - *regia*: Arrigo Frusta - *interpreti*: Gigetta Morano, Eleuterio Rodolfi - *lunghezza*: 604 metri.

1914 La bisbetica domata (tit. italiano) - (Danimarca) - *regia*: Holger Madsen - *interprete*: Rita Sachetto.

1928 The Tamining of the Shrew - *prod.* United Artist (USA) - *regia*: Sam Taylor - *interpreti*: Douglas Fairbanks, Mary Pickford, Geoffrey Wardwell, Dorothy Jordan, Clyde Cook.

1932 La bisbetica domata (titolo italiano) - *prod.* UFA (Germania).

1933 La megère apprivoisée - *prod.* Invincible (Francia).

1942 La bisbetica domata - *prod.* Excelsa Film (Italia) - *regia*: Fernando M. Poggioli - *interpreti*: Lilia Silvi, Amedeo Nazzari. Libera versione modernizzata dell'opera shakespeariana.

1955 La fierecilla domada - *prod.* Benito Perojo-Vascos Films (Spagna) - *regia*: Antonio Roma - *sceneggiatura*: Villegas Lopez, J.M. Arozamena, Colina, A. Roman - *interpreti*: Carmen Sevilla, Alberto Closas, Claudine Dupuis, Raymond Cordy, Jacques Dinam, Manuel Gomez Bur, Carlos Mendy.

La bisbetica domata (tit. italiano) - (India) - *regia*: Abdul Rashid Kardar.

The Tempest

1911 The Tempest - *prod.* Thanhouser (USA).

1912 La tempête - *prod.* Eclair (Francia).

The Twelfth Night

1910 The Twelfth Night - *prod.* Vitagraph (USA) - *regia*: J. Stuart Blackton.

1955 La dodicesima notte (tit. italiano) - (URSS) - *regia*: Jacob Frid - *interpreti*: Alla Larionowa e Clara Luchko.

The Winter's Tale

1909 The Winter's Tale - *prod.* Edison (USA).

1910 The Winter's Tale - *prod.* Vitagraph (USA). - *regia*: Frank H. Crane.

1913 Racconto d'inverno - *prod.* Milano Film (Italia) - *regia* L. Sutto.

1914 Das Wintermäghen - *prod.* Belle Alliance (Germania).

Contributo a una bibliografia

a cura di RICCARDO REDI

I primi scritti a proposito di film tratti da opere di Shakespeare appaiono — secondo le fonti di cui siamo in possesso oggi — nel 1908: nell'anno precedente era infatti apparso il primo Amleto, e pure nel 1907 erano usciti i primi periodici interamente dedicati al cinema. Le prime notizie e critiche sui film shakespeariani si leggono sul MOVING PICTURE WORLD, settimanale newyorkese, a cominciare dal 1 agosto 1908, e sono naturalmente anonime. Tali rimarranno fino al 1912, quando cominceranno ad apparire firme come quella di Louis Reeves Harrison.

Tra il 1908 e il 1914 il MOVING PICTURE WORLD porta recensioni e notizie relative a 25 film tratti da opere di Shakespeare, prodotti nella maggior parte dalla Vitagraph. Gli stessi film sono citati, per quanto più raramente, in un periodo all'incirca eguale dal NEW YORK DRAMATIC MIRROR, da PHOTOPLAY e, più tardi, da EXCEPTIONAL PHOTOPLAYS, di New York.

Dalle raccolte di questi primi periodici si possono desumere i dati relativi a film ormai scomparsi: non è raro il caso di ritrovare una dettagliata descrizione del film, come nel MOVING PICTURE WORLD del 5 dicembre 1908, che reca una « scene-by-scene synopsis » di un *Julius Caesar* della Vitagraph.

Rari invece nel primo periodo dei film shakespeariani (che va all'incirca dal 1907 al 1922) gli studi più ampi ed i libri. Si tengano tuttavia presenti la scarsa diffusione degli studi sul cinema ed il carattere prevalentemente pratico dei libri pubblicati in tale periodo. Il libro dell'Atkinson qui citato non è che un esempio simile a molti altri; va considerato più come un libro didattico che come un saggio di critica. Sul carattere degli altri due, pubblicati da riviste o organizzazioni femminili, non possiamo dire nulla. Il primo è uno scenario mai realizzato:

WESTERMAYR, Arthur Joseph
Shakespeare; a photo-play; based on authentic information of Shakespeare life...; produced with the official sanction and commendation of the Pageantry and Folklore Commettee of the General Federation of Women's Clubs. New York, Caxton composing Co., 1916.

DUEY, Helen
Shakespeare in the films. Woman's Home Companion, 43, 8, giugno 1916.

Trattasi di un'intervista con Sir Herbert Beerbohm Tree, nella quale il celebre attore inglese, interprete shakespeariano sulla scena e sullo schermo, dimostrà l'adattabilità al cinema delle opere di Shakespeare.

ATKINSON, E. J. Rupert
Key to the adaptation of the best of Shakespeare's plays to the stage — cinema — interaction process for the production of Drama. New York, The Knickerbocker press, 1920.

Verso il 1922 la moda dei film shakespeariani decade: solo due o tre seguiranno negli anni tra il '22 e il '35, di fronte ai 120 prodotti nei primi 25 anni dell'industria cinematografica. Basti pensare che non vi sarà nessun Amleto dal 1920 al 1935, nessun Giulio Cesare dal 1922 al 1951, e così via, eccezion fatta per il *Sogno di una notte di mezza estate* o *Romeo e Giulietta.* Per quanto riguarda questi due film, gli unici importanti tra l'esordio del sonoro e la guerra, segnaliamo: a proposito di *A Midsummer Night's Dream,* di Max Reinhardt:

ANONIMO, in Cue, 3, 18, 2 febbraio 1935.

DAVY, Charles, in London Mercury and Bookman, 33, 62, novembre 1935.

FORREST, Mark, in Saturday Review (London), 19 ottobre 1935.

HERRING, Robert, in Life and Letters Today (London), dicembre 1935.

e un libro di notevole documentazione, stampato in due edizioni, sul film *Romeo and Juliet* di George Cukor:

SHAKESPEARE, William
Romeo and Juliet; the play, the original first folio script and the final scenario of the film, together with articles on the production. London, Barker's 1936.

SHAKESPEARE, William
Romeo and Juliet; a motion picture edition illustrated with photographs. New York, Random House, 1936.
In esso, oltre al testo originale della tragedia e alla sceneggiatura di Talbot Jennings si trovano, secondo un costume che poi diverrà assai frequente, le testimonianze degli attori, del regista, dei vari collaboratori.

Completano i libri editi prima della guerra i due seguenti:

NICOLL, Allardyce
Film and Theatre. New York, Crowell, 1936.
Capitolo I: *Shakespeare and the cinema.*

KELLY, F. M.
Shakespearian costume for stage and screen-with nine plates, ecc.
Boston, W. H. Baker, 1938.

Olivier e l'« Enrico V »

Il terzo periodo dei film shakespeariani inizia nel 1944 con *Henry V*, di Laurence Olivier. Il suo apparire dà l'avvio ad una serie di scritti, che vanno dalle testimonianze sul film, al saggio critico, alla polemica. La discussione di cui sono stati protagonisti i film shakespeariani di questo periodo è stata una delle più vive della saggistica cinematografica. Raggrupperemo gli scritti per argomento o per film,, trascurando in parte l'ordine cronologico.

BARKER, Felix
The Oliviers. London, Hamish Hamilton ldt.
Biografia in cinque capitoli di Laurence Olivier e Vivien Leigh.
Estratti in italiano in « Cinema Nuovo », nn. 91 e seguenti.

HUTTON, C. Clayton
The story of Shakespeare's Henry V. Preston, Punch Bowl Press, 1945.

TITT, Tom
Henry V in lighter vein.

HENRY V, by William Shakespeare, in Technicolor: *Laurence Olivier's presentation* (Pamphlet).

Non risulta essere stata pubblicata la sceneggiatura dell'*Enrico V*: l'originale dattiloscritto trovasi nella biblioteca del British Film Institute e figura nel catalogo; un atlante fotografico tratto dal film è stato pubblicato in Cecoslovacchia:

FILMOVA OKENKA: *Henry V*, in « Ceskoslovensky Filmvy Nakladetelstvo », 1946.

Parecchie riviste hanno pubblicato le dichiarazioni programmatiche di Olivier a proposito del film. Citeremo:

OLIVIER, Laurence
Nascita dell'Enrico V, in « Sequenze », I, 2, ottobre 1949.
Oltre alla descrizione di molti problemi pratici e difficoltà superate, si può leggere: « Se nel 1599 fosse esistito il cinematografo, Shakespeare sarebbe stato il più grande produttore di film del suo tempo. Si può dire che egli scrivesse per il cinematografo quando spezzettava l'azione in una serie di piccole scene... Il coro che apre l'*Enrico V* quasi invita alla creazione del film: Non può questa stretta arena contenere i campi immensi di Francia... ». La tesi, quì accennata, di una particolare « cinematografabilità » dei testi shakesperiani, sarà oggetto in seguito di molte polemiche.

Una questione particolare sarà quella della « terza via », caratterizzata da una nuova impostazione dei rapporti tra immagine e immagine e tra immagine e suono.

PUCCINI, Gianni, in « Film d'oggi », 1945, I, 22.
« Eisenstein, Carné e Olivier hanno costruito tre film, nei quali il cinema diviene somma viva e movimentata di tutte le arti in una: un dialogo ricco, complesso, « artistico » e narrativo, al tempo stesso efficace letterariamente e amalgamato in modo nuovo e singolare a tutti i valori sonori del film, un dialogo musicale e plastico... ».

PIETRANGELI, Antonio, in « Fotogrammi » e in « Bianco e Nero », ottobre 1947.
« ... Olivier col suo *Henry V* e ancor più Marcel Carné (...) tentano una nuova rivoluzione dei mezzi espressivi. Deliberatamente i due registi cercano di schiantare ogni consueto modo di narrazione, per dare alle immagini e al racconto un respiro più profondo (...) che permetta allo spettatore non di subire, ma di contemplare quelle immagini. Il sonoro, non più sottomesso, acquista una nuova funzione ».

VIAZZI, Glauco, in « Cinetempo », 1945, I, 13.
Si pronuncia contro l'esistenza di una terza via. « Come mai opere realizzate in paesi così dissimili... possono avere una effettiva unicità di sostanza? ».

BONFANTE, Egidio.
Enrico V, in « Sequenze », I, 1, settembre 1945.

La discussione sarà conclusa più tardi, con l'apparire dell'*Enrico V* sugli schermi italiani. La formula « terza via » o « terza fase » viene sepolta, e viene riesumata solo per constatarne la fine.

ARISTARCO, Guido: *Film di questi giorni: Enrico V*, in « Cinema », n. s., 33, 28 febbraio 1950.
Ricorda le intenzioni patriottiche con cui il film fu girato nel 1944. Analiz-

za gli elementi cinematografici della tragedia in relazione alle dichiarazioni di Olivier. L'*Amleto* gli sembra più « cinematografico », ma inferiore di valore. *Enrico V* è opera di interpretazione-traduzione, non nel senso teatrale, ma cinematografico e teatrale insieme. La superiorità sull'*Amleto* consiste nell'essere un fatto di cultura: una interpretazione rigorosa sul piano umanistico.

CHIARINI, Luigi: *Cattivi Pensieri*, in « Cinema » n. s., 33, 28 febbraio 1950.

Constata il cambiamento di giudizio da parte dei critici nei riguardi dell'*Enrico V*. Dalle accuse di « non cinematografico » agli applausi al capolavoro.

DI GIAMMATTEO, Fernaldo: *Henry V*, in « Bianco e Nero », XI, 3, marzo 1950.

Il fantasma della « terza via » è stato ucciso nei cinque anni passati tra la prima e la seconda proiezione dell'*Enrico V*. Non esiste più il problema della superiorità o inferiorità del dialogo rispetto all'immagine. Dopo i film di Olivier l'espressione « teatro filmato » è divenuta impropria. L'*Enrico V* non raggiungerebbe la perfezione dell'*Amleto* nel rapporto dialogo-immagine; inoltre si nota un evidente distacco tra la stilizzazione scenografica che predomina nel film e il realismo della battaglia.

DE LUCA, Franco: *Enrico V* in « Comunità », gennaio-febbraio 1950.

Parallelamente l'attenzione dei critici si era soffermata sul problema generale della traduzione dei testi letterari o teatrali sullo schermo e su quello del reale autore del film:

OJETTI, Paola: *Shakespeare sullo schermo*, in « Bianco e Nero », IX, 5, luglio 1948.

Dopo aver citato i film di Reinhardt e Cukor, afferma che il film *Enrico V* è di Shakespeare e non di Olivier.

PAOLELLA, Roberto: *Lettera sul cinema britannico*, in « Bianco e Nero », X, 2, febbraio 1949.

SADOUL, Georges: *Aspetti culturali nel film del dopoguerra*, in « Cinema » n. s., 23, 30 settembre 1949.

« ... Oggi il cinema-teatro è diventato un genere riconosciuto, rispettabile, grazie ad opere come *Ivan il Terribile*, l'*Amleto*, *Les parents terribles...* ».

Nel frattempo la programmazione di *Amleto* aggiunge nuovi argomenti alla discussione. Olivier precisa le proprie idee sui film shakespeariani scrivendo la prefazione ad un libro di documentazione curato da Alan Dent:

HAMLET. *The film and the Play*. Edited by Alan Dent. London, World Film Publications, 1948.

Il libro raffronta il testo della tragedia con la sceneggiatura. Nella prefazione Olivier dichiara di aver voluto rifare l'*Amleto* come l'avrebbe realizzato Shakespeare. Si domanda se la ri-creazione sia lecita; ma una volta ammessa la legittimità, sarebbe stato pazzesco fare della semplice regia teatrale. Dent spiega i rimaneggiamenti del testo con le esigenze del cinema. Furse illustra i concetti scenografici.

THE FILM HAMLET: *A record of its production.* Edited by Brenda Cross. London, The Saturn Press, 1948.

Anche in questo libro i principali collaboratori del film illustrano il proprio lavoro.

CARRICK, Edward
Art and Design in the British Film. London, Dennis Dobson, 1948.

Illustra tra le altre, le scenografie di Paul Sheriff per *Henry V*, e di Roger Furse per *Hamlet.*

La critica del film « Hamlet »

CHIARINI, Luigi: *Venezia* 1948, in « Bianco e Nero », IX, 8, ottobre 1948.

« Olivier ha trovato per il testo di Shakespeare il movimento, il ritmo proprio del film. Quel girare della macchina attorno alla tragedia (...) Sono scanditi con la sintassi precisa del linguaggio impiegato. L'interrogazione che Olivier ci ha dato (...) è prettamente filmica, tanto da non potersi avere l'eguale in teatro ».

ARISTARCO, Guido: *Film di questi giorni*: *Amleto,* in « Cinema » n. s., 8, 15 febbraio 1949.

Si pone il problema se si tratti di cinema o no. Ritiene che sia più opera di interpretazione che di creazione, simile a quella del regista teatrale. Esamina la differenza tra gli stacchi e i movimenti di macchina. « Il continuo oscillare della camera intorno ad Amleto suggerisce dubbi e certezze di questi (...) Inoltre le aspirazioni verso l'alto sono suggerite da movimenti verso l'alto (...) Inversamente i movimenti verso il basso suggeriscono (...) le passioni terrene ».

ARISTARCO, Guido.
Storia delle teoriche del film. Torino, Einaudi, 1949.

Nelle pagg. 202-205 analizza la fotogenia del film *Hamlet,* ripetendo i concetti esposti su « Cinema » e insistendo sulla fusione di varie tecniche diverse.

MOSCON, Giorgio, in « Belfagor », IV, 1949.

Esamina la figura di Amleto quale appare dall'interpretazione di Olivier: volitivo, di eccezionale vigore intellettuale, diversa dall'originale personaggio di Shakespeare. Passa in rassegna i tratti stilistici e mezzi formali del film.

PABST, Georg Wilhelm: *Cinema, domani,* in « Cinema » n. s., n. 28, 15 dicembre 1949.
« *Amleto* non è un film cinematografico, ma eccellente teatro, fotografato in modo superbo. Ma Olivier ha fatto bene a comporlo poichè esso rende Shakespeare accessibile a milioni di persone... ».

AURIOL, Jean Georges: *Il cinema si può fare anche con il teatro,* in « Cinema » n. s., n. 30, 15 gennaio 1950.
« Non bisogna dimenticare che dietro Olivier c'era Shakespeare e quindi quei salti nello spazio (...) sembrano più dovuti a una precedente scaltrezza o incanto shakespeariano, che non a una speciale abilità di Olivier ».

CHIARINI, Luigi: *Pane al pane: Cinema e teatro,* in « Cinema » n. s., n. 72, 15 ottobre 1951.
Riafferma la validità di *Amleto* indipendentemente da qualsiasi linguaggio usato.

WINNINGTON, Richard.
Drawn and Quartered. London, 1949.
« ... la parola genio è stata abbondantemente attribuita a Olivier (...). A costo di mettere in gioco tutto il mio istinto cinematografico, dichiaro che tutto ciò è una sciocchezza. Se egli intende continuare a fare film shakespeariani, si procuri un regista che sappia esprimersi in termini cinematografici... ».

D'ALESSANDRO, Angelo: *Il problema critico dell'*Amleto *di Olivier,* in « Bianco e Nero », XIII, 1, gennaio 1952.
Da un punto di vista tipicamente crociano critica le dichiarazioni programmatiche di Olivier e le varie giustificazioni date dell'*Amleto.* Analizza le alterazioni del testo e i nuovi significati assunti dalle scene. Propone la definizione di « poesia del distacco ».

BAMPING, Frank: *Sir Laurence Olivier, attore, regista e produttore,* in « Eco del Cinema e dello Spettacolo », IV, 44, 15 marzo 1953.

Orson Welles: « Macbeth »

PROSPERI, Giorgio: *Risposta ad Elsa Maxwell,* in « Cinema » n. s., 1, 25 ottobre 1948.
Giudica il film mediocre e pretenzioso: « Il Macbeth ripete esperienze intellettualistiche vecchie di trent'anni, superatissime per un europeo ».

CASTELLO, Giulio Cesare: *The Magnificent Orson Welles,* in « Bianco e Nero », X, 1, gennaio 1949.
« Macbeth non si sa bene come prenderlo... E' certo il documento più rilevante del cattivo gusto dell'uomo... L'espressione complessiva è di falsità, di orpello, di un Macbeth shakespeariano trasportato su un palcoscenico d'opera... La barbarie di Macbeth è una barbarie ben più autentica e

tremenda, nel suo dramma di coscienza, che non quella vista da Welles in modo, potremo dire, wagneriano... ».

CASTELLO, Giulio Cesare: *Dieci anni di cinema americano*, in « Bianco e Nero », XI, 12, dicembre 1950.

LEONARD, Harold: *Hollywood. Notes on Macbeth*, in « Sight and Sound », marzo 1950.

DI GIAMMATTEO, Fernaldo: *Macbeth*, in « Bianco e Nero », XII, 4, aprile 1951.

« Welles ha visto nella tragedia orrore e violenza, cioè quello che effettivamente ci si trova ». Olivier introdusse in *Amleto* persino elementi moderni e nessuno l'ha trovato illegittimo. Si deve quindi accettare anche un'interpretazione del *Macbeth*, sulla base dell'immediatezza, della violenza, della barbarie. Tuttavia Welles ha trascurato altri motivi, e il tessuto della tragedia, da vario e ricco che era, è divenuto uniforme.

MONDADORI, Alberto, in « Epoca », 8 settembre 1951.

Giudica *Macbeth* un esperimento di gran lunga superiore a quello dell'*Amleto* di Olivier.

Contemporaneamente continua la discussione generale sui problemi del linguaggio cinematografico, discussione in cui si fa frequente riferimento ai film shakespeariani:

GHELLI, Nino: *L'inquadratura e il mondo poetico del regista*, in « Cinema » n. s., n. 12, 15 aprile 1949.

Parlando del valore espressivo degli elementi « interni » afferma che « l'estrema perfezione compositiva, d'ispirazione chiaramente pittorica, ma priva di significazioni ideali, delle inquadrature di *Henry V* assume minore importanza nell'equilibrio del cinema come arte dell'evidente voluto squilibrio figurativo di talune inquadrature del Caligari ».

GHELLI, Nino: *L'aspirazione al purismo minaccia l'arte del film*, in « Cinema » n. s., n. 53, 30 dicembre 1950.

In polemica con Aristarco nega che *Hamlet* e *Henry V* siano opere di traduzione. Del resto le due opere sono valide in cinema, mentre *Henry V* in teatro è discutibile.

PURIFICATO, Domenico: *Influenza della pittura sul cinema spettacolare* in « Bianco e Nero », XI, 8-9, agosto-settembre 1950.

L'esperienza del colore nel cinema è ancora allo stadio infantile, consiste nel grossolano tentativo di imitare i colori naturali, ciò che « equivale a tenere un anacronistico piede in una ottocentesca e bolsa estetica naturalistica... ». Nell'*Enrico V* si passa da Brueghel alla favola, al cartello della Coca Cola.

CHIARINI, Luigi: *Avvertenza* (*La terra trema, sceneggiatura*), in « Bianco e Nero », XII, 2-3, febbraio-marzo 1951.

La critica cinematografica si è sganciata da ogni poetica. « Film come l'*Amleto, Enrico V, Ivan il Terribile, La terra trema* (...) superano il concetto di montaggio e di materiale plastico come specifico filmico... ».

CHIARINI, Luigi: *Spettacolo e film,* in « Belfagor », 31 marzo 1952.

Orson Welles: « Othello »

ARISTARCO, Guido: *Film di questi giorni*: *Otello,* in « Cinema » n.s., 76, 15 dicembre 1951.

Riesamina il caso Welles, le sue stravaganze ed esteriorità. Nota la polemica tra la tradizione umanistica dei film di Olivier e il primitivismo di Welles. Quella di Welles è una interpretazione romantico-barbarica alla Schlegel, per cui *Othello* sarebbe la tragedia del barbaro male assimilato ». Ma il contrasto tra barbaro e civiltà lascia il posto ad un semplice caso di gelosia. Nota nel film una forza calligrafica inconsueta.

CHIARINI, Luigi: *Pane al pane*: *Noticina sull'Otello,* in « Cinema » n. s., n. 77, 31 dicembre 1951.

Welles ha soffocato il parlato per giungere a una *cinematograficità* illusoria perchè non raggiunge l'unità dell'immagine filmica. Ha uno stile, ma su di lui pesa l'incubo dello specifico filmico, il senso della tecnica e l'equivoco della teatralità.

LANE, John Francis: *Lettera a Welles,* in « Cinema » n.s., n. 79, 1 febbraio 1952.

Rimprovera a Welles di non essere all'altezza della tragedia shakespeariana. Critica i prestigiosi movimenti di macchina e gli ricorda che il cinema chiede invece il dramma interiore. Cita l'esempio di Bresson.

BAZIN, André: *Othello,* in « Cahiers du Cinema », 13, giugno 1952.

DORSDAY, Michel: *Othello, ou la solitude de notre temps,* in « Cahiers du Cinema », 16, ottobre 1952.

Welles ha dichiarato che « questi adattamenti cinematografici di opere di Shakespeare devono intendersi come libero svolgimento di esse... ».

ROBINSON, David: *Othello,* in « Sight and Sound », spring 1956.

Analizza le variazioni apportate alla tragedia e nota che i tagli spesso impediscono la comprensione della vicenda. Il film è centrato su Otello e Jago a scapito degli altri personaggi: tuttavia Jago è poco chiaro, nè si capisce perchè odi il Moro. Il discorso in cui delinea i motivi della sua gelosia è omesso.

A questo punto si può considerare finita la grande discussione sul linguaggio cinematografico determinata in buona parte dai film shakespeariani. Non sta a noi fare il punto sull'argomento, tuttavia apparirà chiaro al lettore di queste note bibliografiche quanto profondo sia stato l'evolversi delle idee fondamentali

della critica di fronte ai problemi sollevati proprio dai film shakesperiani. Che sono stati indubbiamente molti: il rapporto fra letteratura e cinema, la traduzione-interpretazione, il teatro filmato, il colore, e così via.

I film che hanno fatto seguito all'*Otello* di Welles hanno trovato acque più calme: ci limitiamo perciò a riferire le notizie bibliografiche che li riguardano in ordine di tempo, senza preoccuparci di ricostruire alcuna discussione.

FENIN, Giorgio N.: *Giulio Cesare all'Università,* in « Rassegna del film », 13, aprile 1953.

Dà notizia del *Julius Caesar* di David Bradley, lodandone il rigore di stile e la vitalità e freschezza.

Ballo in casa Capuleti (frammento di sceneggiatura da Romeo e Giulietta *di Castellani),* in « Cinema Nuovo », 15, 15 luglio 1953.

ARISTARCO, Guido: *I mobbisti vogliono il Golem,* in « Cinema Nuovo », 15, 15 luglio 1953.

Dà notizia del *Julius Caesar* di Bradley, presentato a Locarno.

FENIN, Giorgio N.: *Il* Giulio Cesare *di Mankiewicz nel teatro dell'uccisore di Lincoln,* in « Cinema Nuovo », 15, 15 luglio 1953.

Ricapitola sommariamente i film shakespeariani di Hollywood. Accenna alle qualità cinematografiche della tragedia, riferendo l'opinione di Hazleton Spencer.

RICHIER, Jean-José: *L'affaire César,* in « Cahiers du Cinema », 29 dicembre 1953.

Il film di Mankiewicz tende a scivolare verso la « tranche d'histoire »; nelle mani del regista la camera sembra aver perso ogni magia creatrice. Di Bradley si ha invece l'impressione che scopra il cinema. Trascrive tutto quello che è scritto o solo menzionato nel testo.

GHELLI, Nino: *Julius Caesar,* in « Bianco e Nero », XV, 1, gennaio 1954.

Giulio Cesare *made in USA,* in « Cinema » n. 134, 31 maggio 1954.

Raffronto fotografico tra il *Giulio Cesare* di Bradley e quello di Mankiewicz.

DE SANCTIS, Filippo - REDI, Riccardo: *I due amanti veronesi da Masuccio a Shakespeare,* in « Cinema » n. s., n. 143, 25 ottobre 1954.

Esame critico, storico e filologico comparato dei principali testi che sono stati la fonte della tragedia shakespeariana. Evoluzione dei personaggi e della storia attraverso i vari autori. Variazioni adottate da Castellani nei riguardi del testo shakespeariano.

MORANDINI, Morando: *Incontro con Castellani,* in « Cinema » n. s., n. 143, 25 ottobre 1954.

DEHN, Paul: *The Filming of Shakespeare,* in *Talking of Shakespeare,* edited by John Garrett. New York, Theatre Arts Books, 1954.

Una conferenza tenuta a Stratford on Aven a un pubblico di insegnanti su come giudicare se un film shakespeariano è utile o no alla conoscenza di Shakespeare. Perciò pone l'accento sulle manomissioni dei testi originali, sulle cause dei tagli. Prende in esame *Romeo and Juliet, Henry V, Hamlet, Julius Caesar.*

CALENDOLI, Giovanni: *A Shakespeare si addice la dimensione fantastica* in « L'Eco del Cinema e dello Spettacolo », V, 85, 30 novembre 1954.

Riporta l'osservazione comune che i continui cambiamenti di scena in Shakespeare siano cinematografici. Ma obbietta che la scena elisabettiana è una costruzione fissa. « La vera scena era dunque nella parola: era creata di volta in volta dalla suggestione che essa era capace di suscitare con le sue allusioni e riferimenti... ». Conclude quindi che ogni tentativo di materializzare questa scenografia fantastica porta a impoverire il risultato, come si nota nel film di Reinhardt dove la corte dei folletti sembra una turba di ragazzini al bagno. Loda perciò la scenografia dell'*Enrico V,* e trova soffocante quella di *Amleto.* Nelle scenografie rudimentali di Welles la poesia spazia liberamente, sebbene il *Macbeth* sia viziato da una interpretazione unilaterale. Rimprovera a Castellani d'aver snaturato la storia d'amore di Giulietta: in generale forzare Shakespeare significa distruggerlo. Per questo preferisce la modesta trasposizione di Mankiewicz.

LAMBERT, Gavin: *Romeo and Juliet,* in « Sight and Sound », autunno 1955.

Commento sul film-balletto di Arnstam, che trova affascinante sotto molti punti di vista, pur notando che taluni episodi non possono esser spiegati dalla sola danza.

MICHAUT, Pierre: *Un film-ballet: Romeo et Julliette,* in « Cahiers du Cinema », luglio 1955, 49.

Loda la grandiosità della realizzazione di questo « vero film di danza », che si fa apprezzare anche per la fedeltà a Shakespeare. Nota tuttavia che il balletto russo è rimasto indietro rispetto a Massine e a Balanchine.

DE SOMACARRERA, Manuel: *Shakespeare en candelero,* in « Revista Internacional del cine », 21-22, novembre-dicembre 1955.

Saggio storico sui film shakespeariani, con varie informazioni e filmografia.

PROUSE, Derek: *Richard III,* in « Sight and Sound », inverno 1955-1956.

Lo definisce uno dei migliori film shakespeariani, un sottile, rotondo ritratto di rara statura, la più straordinaria prestazione di Olivier. Solo la battaglia manca del peso adeguato.

GILLETT, John: *Between the acts, in* « Sight and Sound », primavera 1956.
I film shakespeariani sono di moda in Russia. L'*Otello* di Yutkevich è tutto centrato su Otello e Jago e le scene tra i due possiedono una strana, elementare tensione raramente raggiunta nei film occidentali. Il film raggiunge un'intensità emotiva più varia e sottile di quella della « virtuosa » interpretazione di Welles.

MANVELL, Roger: *Perde e guadagna Shakespeare sullo schermo,* in « Cinema » n. s., n. 169, 1 luglio 1956.
Raffronto tra l'*Otello* di Yutkevich e quello di Welles. Ammette che l'azione spezzettata in Shakespeare offre molte possibilità di ambientazione, ma le ritiene inutili. Sopratutto critiche le scene « intensamente poetiche interpretate all'aria aperta con lo sfondo della bellezza rivale del Mediterraneo o del Mar Nero ».

PROUSE, Derek: *Othello,* in « Sight and Sound », estate 1956.
Definisce il film di Yutkevich uno dei migliori « Shakespeare filmati ». I motivi che Yutkevich scopre nel lavoro fanno di Otello un autentico eroe tragico. Trattasi comunque di un totale ripensamento del soggetto.